الأستاذ الدكتور

عثمـــان مـوافـــى

أستاذ النقد الأدبى

بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دراســـات فى النقد العربى

2000

دار المعرفة الجامعية

٤٠ ش سوتير - الأزاريطة - ت: ٤٨٣٠١٦٣

٣٨٧ ش قنال السويس - الشاطبى - ت: ٥٩٧٣١٤٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الثالثة

صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب سنة ١٩٩٤م تحت عنوان دراسات نقدية، ثم صدرت الطبعة الثانية بعد صدور الطبعة الأولى بعامين، وقد أضيف إليها دراسة بعنوان "قضية وضع الشعر بين ابن سلام وطه حسين"، وقد خصص لها الفصل الثالث.

وترد هذه الدراسة على كثير من التساؤلات، التى تتعلق بقضية وضع الشعر فى النقد العربى، كما تكشف عن منحى كل من ابن سلام وطه حسين فى دراسة هذه القضية، مقومة منحى كل ناقد منهما على حدة، وكاشفة من تأثير ابن سلام فى طه حسين.

وحين نفدت هذه الطبعة استأذنتنى دار المعرفة الجامعية فى إعادة طبع هذا الكتاب.

ولما كانت موضوعاته تسعى إلى غاية واحدة، وهى الكشف عن الجوانب المضيئة فى النقد العربى، أعيد النظر فى عنوان هذا الكتاب بما يتلاءم وهذه الغاية، وأصبح على النحو الآتى "دراسات فى النقد العربى".

ومن ثم جاءت هذه الطبعة الثالثة تحمل هذا العنوان وأضيف إليها دراسة بعنوان "ابن قتيبة ونقد الشعر" وتكشف هذه الدراسة عن جهود هذا الناقد فى صياغة نظرية عربية فى نقد الشعر، لا تقل أهمية عن أى نظرية فى نقد الشعر فى أى تراث نقدى فى العصور الوسطى بوجه عام.

وسيتضح للقارئ حقيقة هذا الأمر، حين يراجع صفحات الفصل الذى يضم هذه الدراسة، التى آمل أن تكون إضافة علمية إلى نتائج الدراسات الأخرى التى تضمنها هذا المؤلف بفصوله العشرة، وأن تؤدى جميعها إلى تحقيق الغاية المنشودة التى يسعى إلى تحقيقها هذا الكتاب.

وعلى الله قصد السبيل وتحقيق الآمال،

عثمان موافى

الإسكندرية فى مايو ١٩٩٨م.

مقدمة الطبعة الأولى

هذه مختارات من الدراسات والبحوث النقدية كتبتها فى فترات زمنية متباعدة.

وقد نشر قسم منها فى بعض المجلات العلمية فى مصر والعالم العربى، وألقى بعضها فى مؤتمرات وندوات علمية.

وعلى الرغم من تنوع موضوعاتها فإنها تبدو متكاملة. إذ تهدف إلى الكشف عن الجوانب المضيئة فى تراثنا النقدى، وإبراز جهود نقادنا ومناحيهم فى تناول بعض قضايا هذا التراث. وتقع فى ثمانية فصول، يستقل كل فصل منها بدراسة نقدية خاصة.

فالفصل الأول مثلاً، يتناول موضوع القواعد الصحيحة لتدريس النقد الأدبى، ويتناول الفصل الثانى تاريخ النقد العربى من خلال ثلاثة كتب كان لها فضل السبق فى تناول هذا الموضوع.

أما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة قضية الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية بين القدماء والمعاصرين. وخصص الفصل الرابع دراسة قضية الوزن والشعر. أما الفصل الخامس، فيكشف عن موقف أحد رواد البحث الأدبى من قضية الصراع بين القديم والحديث.

ويتناول الفصل السادس، والسابع موضوعين متصلين أولاهما : عن اتجاه عبد القاهر الجرجانى فى دراسة الصورة البيانية. وثانيهما : عن موقف هذا الناقد من قضية المعنى الأدبى.

أما الفصل الثامن، فيعد دراسة تطبيقية على إحدى قضايا نقد الشعر، وهى قضية البناء الفنى لقصيدة المديح. وقد قصرت هذه الدراسة على شعر أحد الشعراء المجددين فى العصر العباسى، وهو أبو نواس.

آمل أن تحقق هذه الدراسات النقدية الهدف المرجو منها.

والله الموفق والمستعان

عثمان موافى

الإسكندرية ١٩٩٤م

الفصل الأول

القواعد المنهجية الصحيحة
لتدريس النقد الأدبى

من الأنسب، قبل أن نبدأ في الحديث عن القواعد الصحيحة لتدريس النقد الأدبي، أن نتوقف مليًا، أمام كلمة نقد محاولين تحديد مفهومها.

وليس من الدقة العلمية، أن نوافق بعض الباحثين على زعمهم بأن أصل هذه الكلمة، يرجع إلى نقد الدراهم، أي تمييز جيدها من رديئها[1].

لأن هناك معاني في ثقافتنا العربية أقدم بكثير من هذا المعنى سبقته إلى الظهور، وهي تمثل في الواقع مرحلة من مراحل التطور الدلالي لهذه اللفظة.

ولكي تتضح لنا هذه الحقيقة يجدر بنا أن نتتبع التطور الدلالي لهذه اللفظة في الثقافة العربية.

وذلك بدءًا بالمرحلة الحسية، ثم المرحلة النفسية، ثم المعنوية، وأخيرًا المرحلة الاصطلاحية، أي حين أصبحت مصطلحًا على فن من الفنون الأدبية.

وقد تواجهنا بعض الصعوبات ونحن بصدد البحث عن التطور الدلالي لهذه اللفظة في معاجمنا اللغوية.

ومن أصعب هذه الصعوبات، إغفال كثير من معاجمنا القديمة بنوع خاص، التطور الدلالي للألفاظ، وترتيب المعاني، طبقًا لتطور المعرفة الإنسانية.

ولذا، فقد نعثر على دلالات كثيرة لهذه اللفظة، ولغيرها من الألفاظ غير مرتبة، وعلينا طبقًا لنظرية التطور الدلالي أن نضع كل معنى في مرحلته الخاصة به، مبتدئين ذلك بالمرحلة الحسية، ثم النفسية والمعنوية، وأخيرًا المرحلة الاصطلاحية.

وإذا حاولنا البحث عن الأصل المادي لهذا المصطلح النقدي أدهشتنا كثرة معانيه وتنوعها.

وتلافيًا لذلك، علينا أن نرتبها تبعًا لتطور مصادر المعرفة الإنسانية، وترقي الإنسان، واتساع دائرة معارفه.

---

[1] راجع بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي، الناشر : الأنجلو المصرية : ١٩، وقد شبه بعض النقاد القدماء، الناقد بالصيرفي، راجع طبقات فحول الشعراء، ط الأولى : ٨.

وعلى أية حـال، فـإن مـن أقـدم المعـانى الحسـية لهـذه اللفظـة "الخـدش" : أو الشق.

يقال «نقد أرنبة أنفه» أى خدشها أو شقها.

ويقال كذلك «نقد الطائر الأرض بمنقاره بحثًـا عـن الحـب»[٢]، أى شـقها ليستخرج منها الحب.

ونقدته الحية أى لدغته[٣]، وهذا خدش وشق للجلد كذلك.

ثم تطلق بعد ذلك على فصل الأغنام الجيدة مـن الرديئـة ويـبدو أن النقـاد، أى الراعى، هو الذى كان يقوم بهذه المهمة[٤]. ويظهر أن هـذا كـان يحدث حـين كانت الأغنام تستخدم للمقايضة فى البيع والشراء، وذلك قبل ظهور العملة المعدنية من الذهب والفضة.

ولما حلت العملة المعدنية محل الماشـية فـى البيـع والشـراء أطلـق علـى تمـييز الدرهم الأصيل من الزائف اسم النقد. يقال «نقد النقاد الدارهـم مـيز جيدهـا عـن رديئها، ونقد جيد، ونقود جياد»[٥].

ويقول الشاعر :

تنفى يداها الحصى فى كل هاجرة نفى الدنانيـــر تنقاد الصياريـف

والنقد بهذا المفهوم، يحتاج إلى خبرة ومعرفة بحقيقة الشىء المادى، هل هـو أصيل أو زائف ؟ وبذلك تتمثل فيه الصفة العلمية.

ثم تأخذ هذه اللفظة معنى نفسيًا، فتطلق على الخدش النفسـى «إن نقـدت الناس نقدوك، وإن عبتهم عابوك»[٥].

ثـم يتطور اسـتعمال هذه اللفظة من الخدش النفسـى إلى الخـدش المعنوى

---

[٢] ابن منظور، لسان العرب، حرف الدال فصل النون.

[٣] الزمخشرى، أساس البلاغة : نقد.

[٤] لسان العرب، حرف الدال فصل النون.

[٥] المرجع السابق.

فتطلق على خدش الكلام، وفصل جيده من رديئه، وأصيله من زائفه، ثم تقتصر على نوع خاص منه، ذلك الذى يحظى بشيء من الصياغة الفنية المتقنة، والموسيقى، كالشعر مثلاً يقال «ونقد الكلام، وهو من نقدةالشعر، ونقاده والنقد وانتقد الشعر على قائله...»[٦].

وقد كان النقد فى بداية نشأته عند العرب عماده الذوق، ولكن لما ظهرت الحركة العلمية بعد الإسلام، وتقننت العلوم والآداب ظهر فى النقد نزعة علمية، ولكنها لم تطغ على الناحية الفنية بل بقيت إلى جانبها.

ومن ثم، سار النقد فى اتجاهين، اتجاه فنى، غايته تمييز الجيد من الردئ، واتجاه علمى غايته معرفة الأصيل من الزائف.

وعلى أية حال فإن التطور الدلالى لهذه اللفظة فى الثقافة العربية ينتهى إلى أن كلمة نقد تستعمل فى الثقافة العربية بمعنيين، معنى فنى جمالى، ومعنى علمى[٧].

والمتأمل فى مفهوم هذه اللفظة فى الآداب الأوربية، يلحظ أنها تستعمل بهذين المعنيين، الفنى والعلمى، ويطلق على النوع الأول اسم النقد الفنى، بينما يطلق على النوع الثانى اسم النقد التاريخى[٨].

ولا يزال كثير من النقاد حتى وقتنا الحاضر، يختلفون حول تصنيف النقد، هل يدخل ضمن العلم، أو ضمن الفن.

والواقع أن النقد فن وعلم، وتتمثل الصفة الفنية فى الجانب التطبيقى، بينما تتمثل الصفة العلمية فى الجانب النظرى.

ومع إيماننا بأن النقد النظرى له مجاله، وأن للنقد التطبيقى له مجاله الخاص به، فلا ينبغى الفصل بين الجانبين فى العمل النقدى فكلاهما مكمل للآخر[٩].

---

[٦] الزمخشرى، أساس البلاغة، نقد، وراجع تطور مفهوم هذه اللفظة فى كتابنا منهج النقد التاريخى.

[٧] راجع : لانجلوا دسينونوس، النقد التاريخى، ترجمة عبد الرحمن بدوى : ٧٦ - ٧٧.

[٨] وراجع كذلك Encyclopeadia Britanica - Critisism

[٩] لاسل كرومبى، قواعد النقد الأدبى، ترجمة محمد عوض محمد : ١٢.

والنقد على كل حال، لون من ألوان النشاط الأدبى[١٠] والناقد مبدع شأنه فى هذا شأن الأديب الفنان، وهو فى الوقت نفسه موجه للعمل الأدبى، ومنظر له.

وهذا يقودنا للحديث عن مفهوم هـذا الفـن الأدبـى فـى العصـر الحديـث، وأوجز ما يقال فى ذلك، أن النقد الأدبى لم يعد مقصورًا على تمييز الجيد من الردئ أو البحث عن الأصالة والزيف فى الأعمال الأدبية، بل تجاوز ذلك إلى تفسير العمـل الأدبى وتحليله[١١] وتقويمه يضاف إلى ذلك توجيه الناقد له.

أما عن القواعد الصحيحة لتدريس النقد الأدبى فى المرحلة الجامعية.

فيحسن بنا قبل أن نعرض لها أن نسأل أنفسنا هذين السؤالين :

أولاً : لماذا تدرس هذه المادة فى هذه المرحلة الدراسية ؟؟

ثانيًا : كيف ندرسها ؟؟

والواقع أن الإجابة عن السؤال الأول، ليست بالأمر الصعـب، فلـو وجهنـا هذا السؤال لأى مدرس أو أستاذ يقوم بتدريس هذه المادة، لأجاب علـى الفـور، إن من أهم الأهداف التى نسعى إليها من وراء ذلك، تربية الذوق الفنى لدى الطـلاب، وتنمية ملكة الفهم والتعليل عندهم، بحيـث يعينهـم ذلـك على فهـم تراثهـم الأدبـى وتحليله والكشف عن قيمه الجمالية والفنية، والتأريخ للذوق الأدبـى والوقـوف علـى مراحل تطوره فى العصور الأدبية المختلفة.

أما الإجابة عن السؤال الثانى. فليست بالأمر السهل.

وذلك لأن معظم القائمين على تدريس هذه المادة فى المرحلة الجامعية، وإن كانوا يتفقون حول الغايـة، التـى ينشـدونها مـن وراء ذلـك، فـإنهم يختلفـون حـول الوسيلة، التى تحقق لهم هذه الغاية.

ولذا يتخذون لذلك وسائل متعددة كما سنرى.

ومـرد هذا، تعدد وتباين مناحى أسـاتذة هذه المادة مـن جيل الرواد، بين

---

[١٠] المرجع السابق : ٦ – ٧.

[١١] محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث : ٣٤٤.

محافظ مستمسك بعرى القديم، وبين مجدد مفتون بالثقافة الحديثة والغربية بنوع خاص، وبين معتدل يحاول المواءمة بين الأصيل من قديم الأجداد وبين الطريف الوافد من الغرب.

ويتضح هذا من قول أحد أساتذة هذه المادة :

«ظلت حياة النقد خامدة فى العصور الأخيرة، حتى حدث الاحتكاك فى العصور الحديثة بين الشرق والغرب فحيى النقد من جديد، وكان لنا نقدان، نقد مؤسس على ما لنا من تراث قديم كالأغانى والعقد الفريد، وزهر الآداب، ونقد مؤسس على نقد الإفرنج.

وكلا النقدين تقليد لا ابتكار، واختلاف هذا النقد تابع لاختلاف منهج الأدب، فهناك أدب يحتذى القديم فى أسلوبه وموضوعاته وله مدرسة قائمة بذاتها، تستنكر الأدب الغربى، ولا تتذوقه، وهناك أدب يستوحى الأدب الغربى ويقلده، ولا يؤمن بالأدب العربى، وله مدرسته الأخرى.

وقد يكون هناك قوم من أهل الأعراف أخذوا من الغرب معانيه، وموضوعاته، ومن الشرق جزالة أسلوبه، وجميل تعبيراته، ولكل وجهة هو موليها»[١٢].

والواقع أن تباين مناحى النقاد فى هذه الفترة، مبعثه تباين مناخى أساتذة الأدب آنذاك واختلاف مناهجهم فى دراسة وتدريس هذه المادة.

وقد كشف عن هذه الحقيقة طه حسين، وهو بصدد الحديث عن منهج تدريس الأدب بالجامعة إبان نشأتها، الذى رأى أنه يتجه اتجاهين، أحدهما قديم والآخر حديث.

أما الاتجاه الأول، فقد كان يقوم أساسًا على شرح النص وتفسيره، من الناحية اللغوية والبلاغية محتذيًا فى ذلك حذو أسلافنا من علماء اللغة وشراح الغريب.

---

[١٢] أحمد امين، النقد الأدبى، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٢م : ج ٢ ص ٤٥٤.

وأما الاتجاه الثانى، فكان ينحو فى تدريس الأدب منحى الأوربيين فى تدريسهم لآدابهم، وتأريخهم لها[١٣].

وبرغم ما بين المنهجين من تفاوت واختلاف، فقد وجد فيهما الجيل الأول من دارسى الأدب فائدة عظيمة، ولم يغن وجود أحدهما عن وجود الآخر، بل بقيا معًا.

وبفضلهما تعلم جيل الرواد كيف يدرس الأدب، وكيف يدرسه للأجيال من بعده.

ويبدو أن الجيل الأول من أساتذة النقد الأدبى بالجامعة، قد تأثر بهذا الاتجاه الجديد فيمم وجهه شطر النقد الأدبى، محاولاً الإفادة من نظرياته وقواعده المنهجية، فى تدريسه لهذه المادة، وهذا يبدو بشكل واضح من منحى أحمد أمين فى كتابه النقد الأدبى، الذى يعد من أوائل الكتب الجامعية، التى نهجت فى تدريس النقد الأدبى هذا المنهج. ويتضح من قوله فى مقدمة هذا الكتاب «عهد إلى تدريس البلاغة فى كلية الآداب جامعة فؤاد الأول ١٩٢٦م، فاشتقت إذ ذاك أن أعرف ما كتبه الفرنج فى هذا الموضوع.

واستفدت فوائد كثيرة من هذه المقارنة، ثم انتقلت بعد ذلك مما يكتبه علماء الفرنج والعرب عن البلاغة إلى موضوع النقد الأدبى، فبحثت فى كتب فى هذا الموضوع، إنجليزية فأعجبنى الموضوع. وكنت قد قرأت طبقات الشعراء لابن سلام، والشعر والشعراء لابن قتيبة، والصناعتين لأبى هلال العسكرى، ونقد الشعر، ونقد النثر لقدامة، والمثل السائر لابن الأثير، والموازنة بين أبى تمام والبحترى للآمدى، والوساطة بين المتنبى وخصومه للجرجانى وعرفت طريقة هذه الكتب كلها. فلما قرأت كتب النقد الإنجليزية، رأيت فيها محاولة كبيرة لتحويل النقد إلى علم منظم له قواعد وأصول.

---

[١٣] فى الأدب الجاهلى، دار المعارف (العاشرة) : ٧ – ٨.

على حين أن الكتب التى ذكرتها لم توصل الأصول، وإنما كانت لمحات خاطفة فى النقد لا تروى الغليل.

فاقترحت أن يدرس علم النقد فى كلية الآداب، على أن يطبق كذلك على الأدب العربى. وبدأت بذلك.

وسيرى القارئ أن من رأينا، أن هذه القواعد تنطبق على الأدب العربى، كما تنطبق كذلك على الأدب الغربى، وأتينا بحجج على ذلك، فكان هذا الدرس فى هذا الموضوع أول درس فى مصر فى النقد الأدبى، على النمط الحديث فيما أعلم»(١٤).

والمتأمل جيدًا لهذه المحاولة الجديدة فى تدريس النقد الأدبى آنذاك، يلحظ أن أحمد أمين قد ركز تدريسه لهذه المادة على جانبين، أحدهما : نظرى، والآخر : تطبيقى.

أما الجانب النظرى، فقد عرض فيه للحديث عن أصول النقد ومبادئه فى جزء، وعرض فى جزء آخر لتاريخ هذا العلم عند العرب والأوربيين، وأما الجانب التطبيقى، فقد اقتصر على ذكره لنماذج وشواهد من الشعر العربى، حين يعرض لقاعدة من قواعد النقد أو نظرية من نظرياته. وعلى هدى من هذا النهج، قام الدرس النقدى بجامعة الإسكندرية إبان نشأتها.

ويبدو هذا جليًا من فحوى قول أحد رواد هذا الدرس بهذه الجامعة، كاشفًا عن طبيعة هذا النهج الذى انتهجه فى ذلك «كان النقد الأدبى ثمرة للأدب ذاته وصداه المتجدد فى نفوس القراء، فبكر إلى الحياة مصليًا وتعقب المنشئين مفسرًا رفيقًا، أو ناعيًا قاسيًا، وتأثر هو أيضًا أثناء تاريخه الطويل بعوامل وقفت به فى أغلب نواحيه عند عناصر الأدب مفردة، فتناولها مسرعاً غير مستقص ولا عميق، ومرتجلاً لا يردها إلى مصادرها التاريخية والنفسية، حتى صار من الواجب على المعاصرين، أن يعنوا بهذا الجانب، عسى أن يضيفوا إلى هذا التراث النقدى ما يهديه أو يكمله.

---

(١٤) النقد الأدبى ط المقدمة : أ.

وهذا ما دعانى إلى نشر هذه الفصول فى بيان طبيعه الأدب وعناصره، وبعض مقاييسه النقدية، لا أدعى بها فتحًا جديدًا، ولا سدًا لنقض قديم، وكل ما أرجوه منها أمرين : الأول أنها عون على فهم هذه القضايا والآراء النقدية الوردة فى كتب النقد، فهمًا علميًا قائمًا على الأصول النفسية والفنية المنظمة

الثانى : أنها دعوة إلى الباحثين لتناول النقد الفنى بالدرس والتمحيص بجانب النقد التاريخى والفردى»[١٥].

وعلى أية حال، فقد ظهر إلى جانب هذا الاتجاه فى تدريس النقد الأدبى، اتجاه آخر، يعنى أصلاً بالتراث النقدى عند العرب، محاولا التأريخ له، ورسم الخطوط العريضة لمراحل نشأته وتطوره، وعرض قضاياه، والتعريف بأعلامه، والكشف عن اتجاهاتهم النقدية.

ومن رواد هذا الاتجاه بالجامعة طه إبراهيم[١٦]، ومحمد مندور[١٧]، ومن حذا حذوهما فى ذلك.

ولا يزال كل اتجاه من هذين الاتجاهين، يتصدر الدرس النقدى بالمرحلة الجامعية فى الوقت الحاضر، فلو ألقينا نظرة على مناحى أساتذة الدرس النقدى فى الوقت الحاضر لأدركنا أنها تنحصر فى اتجاهين :

- اتجاه يعنى بالنقد العربى عناية كبيرة ويقتصد فى دراسة النقد الأوربى.

ويغلب هذا الاتجاه على مدرسة الإسكندرية ودار العلوم، ومن نحا نحوهما من الجامعات الإقليمية[١٨].

- واتجاه يعنى بالنقد الأوربى الحديث، ويتخذه أساسًا لدراسته، ويسرف فى ذلك غاية الإسراف، بينما يقتصد فى تدريس النقد العربى، ويغلب هذا الاتجاه

---

[١٥] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى، المقدمة، الفاروقية بالإسكندرية ١٩٤٠م : ص.ب.

[١٦] راجع : مقدمة كتابه تاريخ النقد الأدبى عند العربى

[١٧] راجع : مقدمة كتابه المنهجى عند العرب

[١٨] راجع اللائحة الداخلية لكل من آداب الإسكندرية، ودار العلوم

على قسمى اللغة العربية بآداب القاهرة وعين شمس ومن نحا نحوهما من الجامعات الإقليمية[١٩].

والواقع أن هذا الاتجاه، لا يحقق الغرض المنشود من تدريسه لهذه المادة بأقسام اللغة العربية، وذلك لأنه يعتمد فى تدريسه لها على قواعد ونظريات النقد الأوربى اعتمادًا كبيرًا.

وليست كل هذه القواعد وكل النظريات صالحة للتطبيق على أدبنا فقد يصلح بعضها، لكن أكثرها لا يصلح لذلك، ومن ثم، فمن التعسف تطبيق هذه القواعد على أدبنا، وليس من الملائم تبعًا لذلك، أن تصبح محور الدراسة فى أى قسم من أقسام اللغة العربية.

يضاف إلى ذلك أنها تتضمن جانبًا واحدًا، وهو الجانب النظرى، ومن المفيد لدارس النقد الجمع بين الناحية النظرية والناحية التطبيقية فى دراسته النقدية.

أما الاتجاه الأول، فمع أنه أمس رحمًا بتراثنا الأدبى والنقدى من الاتجاه السابق فإنه يشترك مع هذا الاتجاه فى الافتقار إلى الدراسة التطبيقية.

ومن ثم، فلسنا مغالين، إن قلنا، إن الدرس النقدى بالجامعة على النحو الذى رأينا لا يحقق الغاية المنشودة منه تحقيقًا تامًا.

لأن كثيرًا من الدارسين أصبحوا لا يعرفون عن تراث أجدادهم النقدى إلا القليل، وليس هذا وحسب، وإنما أصبحوا كذلك، لا يشعرون بوجود صلة بين ما يستظهرونه من قواعد نقدية، وبين ما يدرسونه من آثار أدبية.

وعلى أية حال، فأعتقد أننا قد استطعنا أن نشخص الداء، ولم يبق أمامنا سوى معرفة سبل علاج هذا الداء، وهى تتمثل فى الواقع فى وضع بعض الأسس والقواعد المنهجية الصحيحة، التى نأمل أن تعصم الدرس النقدى من الزلل، وأهمها فى رأيى ما يأتى :

---

[١٩] راجع اللائحة الداخلية لكل من آداب القاهرة وعين شمس.

أولاً ـ قيام الدرس النقدى على التراث العربى :

من الضرورى أن يؤسس الدرس النقدى فى أقسام اللغة العربية على ما ورثناه عن أجدادنا من تراث نقدى.

ومن أنسب الوسائل لتحقيق ذلك، دراسة تاريخ النقد العربى وقضاياه دراسة موسعة، من خلال كتب التراث النقدى، ومصادره الأصيلة، وتدريب الطلاب على القراءة فى هذه الكتب والتمرس بأساليبها التعبيرية ومحاولة فهمها، وتفسير ما قد يغمض من معانيها.

ولا ينبغى أن تقصر دراسة هذه المصادر على تلخيص موضوعاتها وقضاياها، وإنما يجب أن تتعدى هذه الناحية، إلى دراسة تحليلية لمناهج هذه الكتب، ومناقشة قضاياها مناقشة علمية دقيقة.

ومن الأنسب أن يشترك الطلاب مع الأساتذة فى القيام بهذه الدراسة وفى مناقشة مناهج هذه الكتب وقضاياها.

ولا بأس من أن يوجه الدرس النقدى وجهه شطر النقد العربى الحديث، بعد أن يفرغ من القديم.

ثانيًا ـ الاستضاءة بقواعد ونظريات النقد الأوربى :

لا ينبغى أن يفهم من مناداتنا، بأن يقوم الدرس النقدى، على أصول النقد العربى، أن نضرب صفحًا عن النقد الأوربى، ونسقطه من حسابنا ولكن على العكس من هذا التصور، نرى أنه ضرورى أحيانًا، ومع هذا، فلا ينبغى أن يعتمد عليه وحده فى الدرس النقدى، ولا ينبغى كذلك أن يؤسس عليه الدرس النقدى.

وإنما نستضئ ببعض نظرياته وقواعده فى فهم ومناقشة بعض قضايا النقد العربى، وبنوع خاص تلك التى لها نظائر فى النقد الأوربى.

ونفيد كذلك من مناحى واتجاهات بعض علماء النقد الأوربى فى فهم وتفسير الظواهر الأدبية والنقدية، على هدى من مناهج بعض العلوم الإنسانية، كعلم الجمال والتاريخ وعلم النفس، والاجتماع. ولكن بالقدر الذى لا يؤدى إلى

إلغاء شخصية النقد العربى، والذى لا يؤدى كذلك إلى تجريد الظواهر الأدبية والنقدية من خصائصها الفنية.

ثالثًا- وصل الدرس النقدى بالدرس الأدبى :

وقد تبدو الصلة بين النقد والأدب، أقرب شبهًا بتلك الصلة، التى تقوم بين المنتج للسلعة والمستهلك لها، فالعلاقة بينهما قائمة على النفع المتبادل، إذن أن كلا منهما يحتاج إلى الآخر، وقد يصعب على المرء أن يتصور وجود أحدهما بمعزل عن الآخر.

والمتأمل الفطن فى تاريخ آداب الأمم، يلحظ أن ازدهار النقد الأدبى يتوقف فى كثير من الأحيان على ازدهار الأدب. ولما كانت الصلة بين الأدب والنقد وثيقة على النحو الذى رأينا، فليس من المعقول أن يقوم الدرس النقدى منفصلاً تمامًا عن الدرس الأدبى.

والأقرب إلى الصواب، ربط هذا بذاك، على نحو من الأنحاء. كربط تاريخ النقد بتاريخ الأدب، بمعنى أن يتناول درس تاريخ النقد العصر الأدبى، الذى يتناوله درس تاريخ الأدب.

فإذا كان الدرس الأدبى يتناول مثلاً العصر الجاهلى، فيحسن أن يتناول تاريخ النقد التراث النقدى، الذى يدور حول أدب هذا العصر، وقضاياه الأدبية والنقدية.

ومن المفيد، أن يشترك الطلاب مع الأساتذة، فى مناقشة هذه القضايا، وعرض وجهات نظرهم فيها.

أما من ناحية التطبيق، فمن الأنسب، أن نختار نماذج من أدب هذه الفترة، ويطبق عليها القواعد النقدية، التى تناولها درس تاريخ النقد.

رابعًا- ربط الدرس النقدى بالدرس البلاغى :

لكى يتسنى للدرسى النقدى تحقيق الغاية المنشودة، فيحسن ربط هذا الدرس بالدرس البلاغى. وصحيح أن مجال هذا قد يختلف اختلافًا طفيفًا عن مجال

ذاك، فقد يعنى الدرس البلاغي بالشكل، وقد يعنى الدرس النقدى بالعمل الأدبى كله، لكنهما على كل حال يلتقيان فى النهاية حول تقويم العمل الأدبى ونقده. ولما كان تقويم العمل الأدبي، أو قياس جودته، لا يرجع إلى الشكل وحده ولا إلى المضمون وحده، وإنما يرجع إلى هذا وذاك، فليس من الصواب الفصل بين درس البلاغة ودرس النقد، وإنما الأقرب إلى الصواب وصل هذا بذاك.

يضاف إلى ذلك أن هناك كثيرًا من القضايا تعد قاسمًا مشتركًا بين النقد والبلاغة كاللفظ والمعنى مثلاً، والخيال والصورة الفنية، ولغة الأدب.

وقد كان أسلافنا من متقدمى النقاد والبلاغيين، لا يفرقون فى تناولهم لهذه القضايا بين ما يدخل فى نطاق البلاغة، وبين ما يدخل فى نطاق النقد[١٩].

والواقع أن النقد الأدبى الحديث ينظر إليها نظرة واحدة، أى على أنها قضايا نقدية، تمس العمل الأدبي؛ شكله ومضمونه[٢٠].

فمن المفيد إذن ربط درس النقد بدرس البلاغة. ولا يعنى هذا دمج هذين الدرسين معًا، واعتبارهما درسًا واحدًا، وإنما القصد من ذلك، تناول القضايا المشتركة بينهما ودراستها معًا؛ وليكن ذلك مثلاً، فى المراحل المتقدمة من الدراسة الجامعة، ولا يمنع هذا من دراسة موضوعات البلاغة كما جاءت فى كتب المتأخرين منفصلة عن النقد فى المراحل المتأخرة.

أما فى التطبيق فيحسن عدم الفصل بين قواعد البلاغة، وقواعد النقد، حتى يتسنى للناقد تناول العمل الأدبى من جميع جوانبه.

خامسًا- الاهتمام بالناحية التطبيقية :

لا شك أن من أهم الأسس والقواعد المنهجية الصحيحة، التى ينبغى أن يقوم عليها الدرس النقدى الجمع بين الناحية النظرية والناحية التطبيقية.

---

(١٩) كصنيع الجاحظ فى البيان والتبيين، والعسكرى فى الصناعتين، وقدامه فى نقد الشعر، وابن رشيق فى العمدة.

(٢٠) راجع : فهرس أصول النقد الأدبى لرتشاردز.

ومن ثم، فليس من الصواب الاهتمام بناحية واحدة منهما على حساب الناحية الأخرى. وقد لاحظنا أن الدرس النقدى بالجامعة، يفتقر فى الوقت الحاضر إلى الناحية التطبيقية. وربما كان هذا أحد الأسباب، التى أدت إلى إضعاف ملكة الذوق الفنى لدى الطلاب، وضياع الكثير من ثمار هذا الدرس.

ولهذا فليس بغريب أن نرى مستوى تحصيل الطلاب للثقافة اللغوية التى عمادها النص الأدبى، يتضاءل يومًا بعد يوم.

وتلافيًا لهذا كله -يجب أن يعنى الدرس النقدى بالناحية التطبيقية عناية تامة، علاوة علىالناحية النظرية.

ولا ينبغى أن يقصر التطبيق على ذكر الشواهد والأمثلة، التى تدعم هذه القاعدة النقدية أو تلك، كما لا ينبغى أن يقصر كذلك على النقد الجزئى لبعض الشواهد والأبيات الشعرية المفردة، وإنما يجب أن يتعدى ذلك النقد الجزئى إلى النقد الكلى للعمل الأدبى المتكامل، سواء أكان قصيدة شعرية أم عملاً نثريًا، على أن يتبع فى نقد هذه الأعمال الأدبية الخطوات الآتية :

أولاً- قراءة النص قبل نقده :

وتدريب الطلاب على ذلك ولهذا فوائد كثيرة منها، تقويم ألسنة الطلاب وتدريبهم على النطق الصحيح، وتهيئتهم ذهنيًا وشعوريًا لفهم النص، وتذوقه، ومن المعروف أن كثرة القراءة، والإمعان فى النظر إلى أى نص من النصوص تعين على فهم المعنى، وقد توضحه ومصداقًا لهذا قول ناقدنا العربى ابن سلام وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به[٢١].

ثانيًا- تقويم النص فنيًا :

ونعنى بذلك الكشف عن قيم النص الأدبى، الفنية والجمالية وقد يتطلب هذا الأمر، دراسة البنية الفنية للنص الأدبى، ولغته وصوره وموسيقاه.

---

[٢١] طبقات فحول الشعراء، ط الثانية : ج ١، ٧.

والكشف عن صلته بصاحبه، وعصره، ومجتمعه. ويعتمد الدارس أو الناقد في هذا على بعض المقاييس النقدية، وبعض المعارف غير النقدية، مثل معطيات بعض العلوم الإنسانية، كعلم الجمال، والنفس والاجتماع... يضاف إلى ذلك ذوقه الفني الذى أصلته كثرة القراءة فى النصوص الأدبية، ومعايشته الطويلة لها.

وصحيح أن الناقد الجيد، قارئ جيد، ومن ثم، فإن إبداع الناقد لا ينشأ من فراغ، بل يأتي ثمرة لقراءته الكثيرة.

وعلى أية حال، فإذا كان نقد النص الأدبي أو الجانب التطبيقي من درس النقد الأدبي يتطلب من الدارس كثرة القراءة والاطلاع على النصوص الأدبية، وبعض المعارف النقدية، وغير النقدية فإن النقد النظرى، لا يختلف عن النقد التطبيقي فى ذلك.

ولهذا، ينبغي على من يتصدى لتناول هذا الجانب النظرى، أن يكون على وعى تام بمناهج النقد الأدبي وقضاياه، وأن يلم بتراث أمته الأدبي والنقدى إلمامًا تامًا وأن يقف على ذوق العصر الذى يدرسه، ومناحيه الأدبية والنقدية.

الفصل الثانى

تاريـــخ النقـد العربـى

من اللافت للنظر، أن اهتمام الجامعيين بالتأليف فى تاريخ النقد العربى قـد تأخر عن التأليف فى تاريخ الأدب العربى، الذى ظهر منذ فترة باكرة من تاريخ نشأة الجامعة المصرية.

ومن المعروف أن من أوائل من تصدى لتدريس مادة تاريخ الأدب العربى بالجامعة المصرية والتأليف فيها فى ضوء المنهج العلمي الحديث، المستشرق الإيطالى كارلو نالينو[1]. ويظهر أن السبب الذى دعا بعض أساتذة الجامعة إلى الكتابة فى تاريخ الأدب العربى هو أن هذا الموضوع كان مادة من مواد الدراسة التى تدرس فى قسم اللغة العربية وآدابها، بالجامعة المصرية.

أما مادة النقد الأدبى فكانت تدرس أحيانًا ضمن مادة الأدب العربى وأحيان ضمن البلاغة.

ولما استقل درس النقد عن درس الأدب وعن درس البلاغة، وأصبح مادة قائمة بذاتها، اتجه بعض الأساتذة نحو التأليف فى النقد الأدبى، فكتب فى هذا الموضوع أحمد أمين[2]، ثم أحمد الشايب[3]وتبعهما آخرون.

كما اتجه بعضهم نحو الكتابة عن النقد العربى وتاريخه. ويعد كتاب **طه إبراهيم**، تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى، من أوائل الكتب الجامعية التى تناولت هذا الموضوع فى مؤلف مستقل. ونشر هذا الكتاب عام ١٩٣٧م بعد وفاة مؤلفه وكان حصيلة ما ألقاه من محاضرات

---

[1] نشر هذا الكتاب بعنوان تاريخ آداب اللغة العربية.

ويقال إن أول مستشرق كتب فى تاريخ الأدب العربى، هو المستشرق النمسوى يوسف هامر بورجستال ١٨٥٠م، ثم تبعه المستشرق الإنجليزى أربتنوت ١٨٩٠م، ثم المستشرق الألمانى بروكلمان ١٨٩٨م، ثم نكلسون، وبلاشير، وجب.

ومن الأساتذة العرب جورجى زيدان، والرافعى، والزيات، وشوقى ضيف.

[2] راجع مقدمة كتابه النقد الأدبى.

[3] راجع مقدمة كتابه أصول النقد الأدبى.

على طلاب الفرقة الرابعة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة فؤاد أى القاهرة حاليًا.

وأشرف على نشر هذه المحاضرات زميله أحمد الشايب.

وقد نحا طه إبراهيم في هذا الكتاب منحى تاريخيًا، متأثرًا في هذا إلى حد بعيد، بمنحى بعض مؤرخي الأدب العربي الذين اتخذوا التقسيم الزمني أساسًا لذلك لذا نراه يتناول هذا الموضوع في إطار زمني، مبتدئًا بالعصر الجاهلي، ومنتهيًا بالقرن الرابع الهجري.

وقدم لهذه الدراسة بمقدمة عن مفهوم علوم اللغة العربية وصلة النقد الأدبي بها، وبخاصة علم البيان الذي يعد عند أسلافنا أحد علوم اللغة العربية، وهو فن من الفنون القولية، المناط به تقويم التعبير الأدبي والكشف عن قيمه الجمالية.

والنقد الأدبي يعد عند هؤلاء الأسلاف جزءًا من هذا العلم. ويعترض طه إبراهيم على هذا، ويرى أن النقد الأدبي فن عماده الذوق، أما علم البيان، ففيه الذوق وفيه الفكر.

يضاف إلى ذلك أن النقد الأدبي عند العرب نشأ عربيًا خالصًا، أما علم البيان، فقد تأثر في نشأته وتطوره بمؤثرات أجنبية، ومن هنا، يوضح طه إبراهيم مفهومه للنقد الأدبي على النحو الذي يبدو في كتابه هذا.

ويتمثل هذا المفهوم في تدوين نظرات العرب في أدبهم وفي شعرائهم وفي كتابهم، ومبلغ فطنتهم في تحليل المسائل الأدبية، وقدرتهم على تغييرها، من منطلق ذوقي جمالي[٤].

أما ما اتصل بشكل الأدب وبنيته وعباراته من حيث الصحة والإعلال، واللحن والإعراب، أو الأعاريض والقوافي فلا يعد في رأيه نقدًا أدبيًا لأنه لا مساس له بالذوق والجمال.

وعلى هدى من هذا الفهم، يمضي في التأريخ للنقد الأدبي عند العرب،

---

[٤] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ١٤.

مستهلاً ذلك بالعصر الجاهلي الذى شهد مولد هذا الفن الأدبي، وكان قوامه الذوق الفطرى.

ومن أهم المظاهر التى يستدل بها على ممارسة الجاهليين النقد الأدبى، ما كان يعقد بأسواق العرب فى الجاهلية من حلقات نقدية يتصدرها كبار شعراء هذا العصر، الذين كان يعهد إليهم أحيانًا تقويم شعر بعض الشعراء الأحدث عهدًا بالفن الشعرى بالقياس إلى هؤلاء الشعراء الكبار.

ومن ذلك أيضًا، الموازنات التى كانت تعقد بين بعض الشعراء، كتلك التى عقدت بين امرئ القيس وعلقمة الفحل فى وصف الفرس.

يضاف إلى ذلك ملاحظة بعضهم خروج بعض الشعراء الكبار على التناسب النغمى للقافية، الذى سمي بعد ذلك بالإقواء وكذا مخالفة بعضهم العرف فى وصف بعض الحيوانات الأليفة... وعلاوة على ذلك، فإن اختيارهم بعض قصائد من هذا الشعر، على أنها تمثل درجة عالية من النضج الفنى وتسميتهم لها بالمعلقات أو السموط، يعد شاهدًا واضحًا على أن هؤلاء الناس عرفوا النقد الأدبى ومارسوه. لأن هذا الاختيار لم يتم عشوائيًا، ولكن بعد نظرات نقدية متأنية فى نصوص هذا الشعر، فهو إذن اختيار تم على أسس فنية.

ويخلص المؤلف من هذا كله إلى نتيجة مؤداها أن النقد الأدبى فى العصر الجاهلى، تأثرى قائم على الاحساس بأثر الشعر فى النفس، وهو ذوقى محض «أما الفكر وما ينبعث عنه من التحليل والاستنباط، فذلك شيء غير موجود عندهم»[٥].

وقد دفعه هذا إلى الشك فى صحة بعض الأخبار والروايات التى تتنافى وطبيعة النقد الأدبى فى هذا العصر، ومستوى فكر أصحابه[٦].

---

[٥] المرجع السابق : ٢٤.

[٦] مثل مآخذ النابغة على بيت حسان :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى   وأسيافنا يقطران من نجدة دما.

وكذلك قصة أم جندب زوجة امرئ القيس، وعقدها موازنة بين زوجها وعلقمة الفحل فى وصف الفرس، وطلبها من كل منهما أن يقول فى وصف الفرس على بحر ورى واحد.

وينتقل إلى عصر صدر الإسلام، ويخص النقد عند الأدباء في هذا العصر بدراسة خاصة، يكشف فيها عن ازدهار هذا الفن الأدبي، واتساع أفقه وظهور التعليل فيه، ويعزى الفضل في هذا إلى بعض الخلفاء وبعض الشعراء والرواة.

ويمضى في هذه الدراسة حتى يصل إلى نهاية القرن الأول فيلاحظ أن الشعر في هذه الفترة الزمنية ازدهر عن ذى قبل، وتنوعت فنونه وأغراضه، من مدح وهجاء وغزل، وتعددت بيئاته بين بوادى وحواضر مختلفة في الجزيرة العربية والشام والعراق.

وهذا التنوع الفنى بالإضافة إلى عوامل أخرى كشيوع الغناء وتنافس الشعراء في الحصول على جوائز الخلفاء والأمراء، وما طرأ على العرب من تطور حضارى واجتماعى أدى ذلك كله إلى الوصول بهذا الفن التعبيرى إلى درجة عالية من النضج الفنى، استتبعها رقى في الذوق وتطور في النقد وتعدد في مناحيه.

فقد فطن كثير من ذوى الحس الفنى الدقيق إلى خصائص الشعر الجيد، ولكنهم تباينوا في مفهوم الجودة فمنهم من التمسها في عذوبة اللفظ وحلاوة النغم الموسيقى ومنهم من التمسها في الجزالة التعبيرية ووضوح المعنى ومنهم من تجاوز ذلك إلى رقة الإحساس والشعور.

وينتهى من هذا إلى القول بأن النقد في القرن الأول الإسلامى على اتساع أفقه وتعدد مناحيه، قوامه الذوق الفنى الفطرى الخالص، وينطبق هذا الحكم على نقد الأدباء في هذا العصر. وطبقًا لهذا القول، يعد هذا النقد امتدادًا للنقد في العصر الجاهلى، ولكن يبدو أن النقد الأدبى في أواخر القرن الأول وبدايات القرن الثانى لم يكن حكرًا على الأدباء وحدهم، بل شاركهم في ذلك طائفة من اللغويين والنحاة، ينتمى بعض منهم إلى مدرسة البصرة، وينتمى بعض إلى مدرسة الكوفة.

وقد أسهم كثير من هؤلاء العلماء في جمع التراث اللغوى عند العرب.

كما أفادوا من ثقافتهم اللغوية والنحوية في تصحيح كثير من الشواهد والنصوص الشعرية، التى لا تسير وفق قواعد اللغة ونحوها.

ولفتو الأنظار إلى السقطات اللغوية التى وقع فيها بعض الشعراء أحيانًا[٧].

وتسم نقدهم بالموضوعية وروح العلم

والواقع أنهم لم يقتصروا فى نقدهم على هذه الناحية العلمية التى تعد بعيدة الصلة بالذوق الأدبى ولكنهم تجاوزوا ذلك إلى النظر فى الشعر نظرة فنية جمالية، وتعمقوا فى فهمه وفى تذوقه تعمقًا لم يهتد إليه أحد من قبل.

عرفوا أن جريرًا قوى الطبع صادق الشعور. وأن الأعشى يستعمل أنواعًا كثيرة من الأوزان فى شعره.

وأن شعر النابغة قوى الصياغة شديد الأسر، متماسك وشعر امرئ القيس ملىء بالمعانى التى لم يسبقه بها أحد. وعرفوا ضروب الصياغة. وأن منها ما هو سهل رقيق عند جرير، صعب ملتو عند الفرزدق، جزل عند الأخطل..... وعرفوا ضروب المعانى، وأن منها ما هو فاسد. وما هو فظ. وما هو صائب حكيم لا لغو فيه.

ثم هم إلى هذا وقفوا على ما لكل شاعر من خصائص ومميزات ولا سيما كبار الشعراء[٨].

والواقع أن تحديد الخصائص الفنية لشعر كل شاعر من هؤلاء الشعراء، كان ثمرة لكثير من المناقشات التى كانت تدور بين هؤلاء العلماء النقاد حول المفاضلة بين بعض الشعراء من أبناء العصر الواحد. أو بين المتقاربين فنيًا.

ويظهر أنهم انتهوا من هذا إلى وضع بعض الأسس العامة التى على هديها تصنف الشعراء فى طبقات كغزارة شعر الشاعر، وتنوع أغراض شعره مع جودته.

وقد مهد هذا الطريق على ما يبدو إلى بعض العلماء النقاد الذين شهدوا

---

[٧] راجع نماذج من هذه السقطات فى الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء للمرزبانى، وراجع موضوع أخطاء الشعراء فى الوساطة للجرجانى والعمدة لابن رشيق. وقضية أخطاء الشعراء فى كتابى الخصومة بين القدماء والمحدثين (الفصل الأول من الباب الثانى)

أواخر القرن الثانى وبدايات القرن الثالث. لكـى يتنـاولوا هـذا الموضـوع بالتـأليف. ويعد محمد بن سلام الجمحى فى رأى طه إبراهيم من أسبق هؤلاء العلماء تأليفًا فـى موضوع طبقات الشعراء على أسس علمية.

ومن أهم مؤلفاته فى هذا الموضوع كتابه طبقات الشعراء[٩].

ويقف طه إبراهيم أمام هذا الكتاب، وصاحبه وقفة متأينة يتحـدث خلالها عن لمحات من السيرة الذاتية لمحمد بن سلام الجمحى.

وينتقل منها إلى الحديث عن كتابه طبقات الشعراء الـذى يرجـح أنـه ألـف فى أوائل القرن الثالث.

أما عن موضوعات هذا الكتاب فأهمها موضوعـان أولهمـا : قضيـة وضـع الشعر، وثانيهما : تقسيم الشعراء إلى طبقات.

أما عن القضية الأولى، فيعـرض لمنحى محمـد بـن سـلام فـى دراسـته لهـا، والذى يتلخص فى وصف الظاهرة، ثم تعليلها. ويتمثل الجـانب الأول، فـى عـرض ظاهرة وضع الشعر الجاهلى وذكر بعض النمـاذج التـى تـدل علـى ذلـك، كالشـعر الذى نسبه ابن اسحاق صاحب السيرة النبوية إلى شعراء من عهد عاد وثمود، وهمـا من قبائل العرب البائدة، ودلل على زيف هدا الشعر، بأدلة نقليـة وتاريخيـة وعقليـة. أما الجانب الثانى فيتمثل فى الحديـث عـن أسـباب وضـع التسـعر، التـى يرجعهـا إلى عاملين أساسين وهما العصبية القبلية وتزيد الرواة[١٠].

و لم يقف جهد ابن سلام فى دراسة هـذه القضيـة عنـد هـذا الحـد، ولكنـه تعدى ذلك إلى الممارسة التطبيقية، فمثلاً حـين يـروى شـعرًا ويـدرك أنـه موضـوع، أوغير صحيح النسبة إلى قائله ينص على ذلك ويعلن شكه فى صحتـه أو فـى صحـة نسبته إلى قائله.

---

[٩] هذا قبل أن تصدر الطبعة التى حققها محمود شاكر، وصدرت تحت عوان "طبقـات فحـول الشـعراء"، وهى المتداولة فى عصرنا الحاضر.

[١٠] وهناك عوامل أخرى أهمها : موت الـرواة فـى الحـروب بعـد الإسـلام، وضيـاع الكثير مـن الشعر، والعصبية السياسية، وأخذ الشعر عن بعض الصحف.

أما القضية الثانية التى تناولها ابن سلام فى هذا الكتاب فهى تقسيم شعراء الجاهلية والإسلام إلى طبقات.

ويلاحظ أن ابن سلام فصل فى دراسته لهذا الموضوع بين شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام فتناول كلاً منهما على حده.

مما دفع بعض القدماء كابن النديم إلى القول بأن هذا الكتاب كان فى الأصل كتابين لا كتابًا واحدًا[١١].

ومع أن طه إبراهيم يميل إلى الأخذ بهذا الرأى، فإنه يرى أن منهج ابن سلام فى دراسة الشعراء يعد منهجًا واحدًا تقريبًا.

فقد قسم الشعراء زمنيًا قسمين، شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام.

وقسم شعراء الجاهلية قسمين، شعراء البادية، وحصرهم فى عشر طبقات ضمن كل طبقة أربعة شعراء.

وشعراء القرى العربية، وجعل شعراء كل قرية طبقة قائمة بذاتها، ثم جعل شعراء المراثى طبقة وكذا شعراء اليهود.

أما بالنسبة للإسلاميين فجعلهم عشر طبقات ضمن كل طبقة أربعة شعراء، كما فعل مع شعراء البادية فى العصر الجاهلى. ويأخذ طه إبراهيم على ابن سلام عدة مآخذ، لعل من أهمها :اضطراب هذا التقسيم، فقد قدم فى بعض الطبقات الأقل شهرة من الشعراء على الأكثر شهرة.

وقدم الأحدث فى الفن الشعرى على الأقدم منه.

وهذا راجع كما لاحظ طه إبراهيم نفسه إلى أن ابن سلام احتذى حذو بعض العلماء السابقين عليه فى المفاضلة بين الشعراء على أساس كثرة شعر الشاعر، وتنوع أغراض شعره.

ويبدو أنه غلب الكم على الكيف فى هذه الناحية، فنتج عن ذلك مثل هذا الاضطراب.

---

[١١] راجع ترجمة محمد بن سلام فى الفهرست لابن النديم.

كما أخذ عليه عدم اهتمامه بتحليل الشعر وتذوقه، وعزى هذا إلى ضعف ملكته الأدبية بالقياس إلى قوة ملكته العلمية[١٢]، وتعليقًا على هذا نقول، يجب أن نضع فى الاعتبار أن ابن سلام عالم لغوى وراوية للشعر وناقد له كذلك، ويبدو أن ثقافته اللغوية والأدبية وما يتعلق بهذا من معارف أخرى، أدت إلى طغيان ملكة الفهم والتعليل عنده أحيانًا على حسه الوجدانى وذوقه الفنى، لكن هذا لم يؤد إلى اختفائه نهائيًا، فذوقه يطل علينا فى هذا الكتاب من حين إلى حين.

ويعد فى مفهومه حاسة فنية يكتسبها الأديب أو الناقد من كثرة حفظه وممارسته لنصوص الشعر[١٣] وعن طريقها، يقوم الشعر ويحكم عليه بالجودة أو الرداءة، أو الصحة أو الزيف «بلا صفة ينتهى إليها، ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به فكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به»[١٤].

ومن المظاهر التى تدل على اعتماده على الذوق فى نقده طبقًا للمفهوم السابق، وصف شعر عاد وثمود بضعف الأسر وقلة الطلاوة[١٥].

وقوله مبديًا شكه فى صحة بعض الأبيات المحمولة على لبيد بن ربيعة «ولا اختلاف فى أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث، ويستعان على السهر به عند الملوك، والملوك لا تستقصى»[١٦].

وقوله فى وصف شعر الحطيئة «وكان الحطيئة متين الشعر شرود القافية»[١٧].

وتعليله الفنى ضعف لغة شعر عدى بن زيد واضطرابه بأنه «كان يسكن الحيرة ومراكز الريف فلان لسانه وسهل منطقه، فحمل عليه شىء كثير، وتخليصه

---

[١٢] تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ٨٣.

[١٣] طبقات فحول الشعراء : ١ / ٦ -٨.

[١٤] المرجع السابق : ٨.

[١٥] المرجع السابق : ١١.

[١٦] المرجع السابق : ٥٠.

[١٧] المرجع السابق : ٨٧.

شديد واضطراب فيه خلف الأحمر وخلط فيه المفضل فأكثر»[١٨].

وإحقاقًا للحق، فإن طه إبراهيم ينهى دراسته لابن سلام وكتابه، بالثناء على منحى هذا الناقد وجهوده فى النقد، والإشادة بالقيمة العلمية والنقدية لكتابه فيقول «ويظل ابن سلام من أجلاء النقاد صحة ذهن، ونفاذ بصر، بما بسط من القول وأوضح من الدلائل، وبين من العلل. فقد وصل ما أصله الأدباء واللغويون، وتناوله تناولاً حسنًا، وزاد عليه زيادات قيمة. ففى كتابه صورة الحياة النقدية منذ نشأ النقد فى الجاهلية إلى أوائل القرن الثالث، وصورة للأذواق المختلفة، والأذهان المختلفة التى خاضت فيه»[١٩].

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين والذى دفعه إلى هذا أن دراسته السابقة عن تاريخ النقد العربى كانت تنصب على الشعر القديم، الذى يشمل الشعر الجاهلى وبعض الشعر الإسلامى حتى سنة خمسين ومائة، وهى السنة التى شهدت وفاة آخر من يحتج بشعره من هؤلاء الشعراء.

وهذا الشعر القديم يتضمن كثيرًا من التقاليد الفنية الموروثة عن الشعر العربى، ويستمسك بعموده. وهناك اتجاه شعرى يخالف هذا الاتجاه ظهر فى بدايات القرن الثانى على يد بشار وأبى نواس ومن حذا حذوهما من الشعراء، ويسمى بالاتجاه المحدث، وشعر أصحاب هذا الاتجاه لا يعبر عن الذوق العربى القديم، بل ذوق عصره، ويتحرر فى كثير من الأحيان من عمود الشعر العربى، ويتضمن سمات فنية جديدة سواء فى الشكل أم فى الموضوع والمضمون. ويتخذ طه إبراهيم من دراسة هذه القضية مدخلاً لدراسة موضوع النقد عند المحدثين فى القرن الثالث الهجرى. ويرى أن النقد فى هذا القرن كان ينبع من ذهنيات أربع.

ذهنية اللغويين، وذهنية الأدباء، وذهنية العلماء الذين اتصلوا بالتراث الأجنبى الفارسى واليونانى، وذهنية العلماء الذين اتصلوا بالتراث اليونانى وحده، والفلسفى بنوع خاص.

---

[١٨] المرجع السابق : ١١٧.

[١٩] تاريخ النقد الأدبى : ٨٥ – ٨٦.

ومن الأوفق حصر هذه الذهنيات الأربع فى اتجاهين كبيرين وهما : اتجاه عربى فى ذوقه ومقاييسه النقدية. واتجاه متأثر فى نقده ومقاييسه النقدية بثقافات أجنبية[٢٠].

وينتمى إلى الاتجاه الأول اللغويون والأدباء، الذين كانوا يصدرون فى نقدهم آنذاك عن الذوق العربى الخالص. ويمثل طه إبراهيم لنقد هؤلاء بأثرين نقديين.

أولاهما - كتاب الكامل للمبرد، الذى يمثل اتجاه اللغويين النقدى[٢١] الذى يقيس جودة الشعر بصحة العبارة، ووضوح المعنى، والتزام الصياغة الموروثة عن العرب فى التعبير والتصوير.

ثانيهما - رسالة ابن المعتز فى محاسن شعر أبى تمام ومساوئه، وهى تمثل اتجاه الأدباء النقدى وهو لا يختلف كثيرًا عن اتجاه اللغويين المحافظين.

أما أصحاب الاتجاه الآخر أى المتأثر بثقافات أجنبية، فيمثله ابن قتيبة وكتابه الشعر والشعراء، وقد عرض طه إبراهيم لأهم موضوعات هذا الكتاب[٢٢] وقضاياه، مثل تقسيم الشعر إلى أربعة أضرب وقضية القدماء والمحدثين، وبنية القصيدة، والطبع والتكلف، والإبداع الفنى عند الشعراء.

موضحًا خلال ذلك أثر الثقافات الأجنبية فى منحى ابن قتيبة النقدى، الذى يقوم حسب زعمه على النظر فى النص الأدبى بروح العلم، وتحويل النقد الأدبى إلى علم.

ولا يعنى هذا فى رأى طه إبراهيم إلغاء ابن قتيبة للذوق وعدم الاعتماد عليه فى النقد.

---

[٢٠] وقد اشار طه حسن إلى هذين الاتجاهين فى بحثه القيم عن البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر.

[٢١] راجع مقدمة كتاب الكامل للمبرد.

[٢٢] ينقسم هذا الكتاب قسمين، قسم يعد مقدمة وهو خاص بنقد الشعر، والقسم الثانى فى تراجم الشعراء وقد صدر هذا الكتاب فى جزئين بتحقيق أحمد شاكر ونشرته دار المعارف المصرية.

يقول «فمنهم من استعان فى نقده بطرق العلم فقد كان رأسًا فـى العربيـة مؤمنًا بالذوق الأدبى، مقويًا للصيغة القديمة فى أكثر ما جاء به»[٢٣].

أما الناقد الآخر الذى يتفق إلى حد ما ومنحى ابن قتيبة النقدى فهـو قدامـة ابن جعفر.

ومع أن هذا الناقد قد توفى ٣٣٧ هـ ويعد بذلك من نقـاد القـرن الرابع، فإن طه إبراهيم وضعه ضمن نقاد القرن الثالث، ورتب على ذلك بعض النتائج غير الدقيقة التى تحتاج إلى إعادة نظر ومراجعة، كما سنرى.

وكان حريًا به أن يضعه ضمن نقاد القرن الرابع، فالمطلع على تـاريخ حيـاة قدامة[٢٤] يدرك أنه لم يكن قد أعد للتأليف والبحث النقدى فى القرن الثالث.

وإن صح الفرض الذى يفترض أنه ولـد فـى حـدود ٢٦٥ هـ[٢٥] أو ٢٧٥ على فرض آخر[٢٦]، فإن سنه فى نهايـة القـرن الثـالث كـانت تقـترب مـن الثلاثـين أو تتجاوزها بقليل، و لم يكن هذا السن يؤهله للتأليف العلمى.

وعلاوة على ذلك فهناك روايات تشير إلى أنه بدأ التأليف فى القرن الرابع، بكتابة الخراج أما «كتاب نقد الشعر فقد ألفه فى مرحلة متأخرة من حياته»[٢٧].

ومهما يكن من أمـر، فطـه إبراهيـم يـرى أن منهـج قدامـة النقـدى يتمثـل بوضوح فى كتابه نقـد الشـعر الـذى حـاول مـن خلالـه تقنـين هـذا الفـن الأدبـى، وإخضاعه لقواعد المنطق ومقاييسه.

ويبدو هذا من محاولته وضع تعريف للشعر، قريب شبه بتعاريف المناطقة. ونصه أن الشعر قول موزون مقفى دال على معنى.

---

[٢٣] تاريخ النقد الأدبى : ١٢٣.

[٢٤] راجع : ياقوت، ترجمته فى معجم الأدباء، ط مرجليوث : ٦ / ٢٠٣ - ٢٠٥.

[٢٥] راجع : مقدمة محقق كتاب نقد الشعر، ط الثالثة الخانجى : ٩.

[٢٦] راجع : مندور، النقد المنهجى : ٦٧.

[٢٧] مثل رواية على بن عيسى الوزير التى تشير إلى أن قدامة ألفه كتابه الخراج سنة عشرين وثلاثمائة هجرية. راجع : إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبى : ١٩٠

وبالرغم مما فى هذا التعريف من قصور، فإن قدامة يرى أن عناصر الشعر متضمنة في هذا التعريف، وهى فى نظره اللفظ والمعنى، والوزن والقافية.

ويطلق عليها مفردات الشعر البسائط، ومن التلاف هذا العناصر بعضها ببعض، تتولد ثمانية أضرب وهى مركباته.

وحول هذه الأضرب الثمانية التى تعد تقسيمات منطقية يدور نقده للشعر، وقضاياه.

وهذا ما دعا طه إبراهيم إلى اتهام قدامة بتحكيم القواعد الفلسفية فى معانى للشعر، مع أنها رسوم عقيمة، لا تصل إلى روح الشعر[٢٨].

ومع هذا، فإن طه إبراهيم لا يغض الطرف عن الإضافات العلمية التى أضافها قدامة بن جعفر إلى تاريخ النقد العربى والتى يوجزها فى ناحيتين.

أولاهما – يعد قدامة أول ناقد عربى أخذ بالتحكم النظرى الفلسفى.

ثانيهما – ابتكر قدامة بعض الفنون البلاغية علاوة على الفنون التى ذكرها ابن المعتز، ونظم البحوث البلاغية.

وبانتهاء حديثه عن قدامة تنتهى دراسته للنقد العربى فى القرن الثالث، وينتقل بعد ذلك إلى دراسة النقد فى القرن الرابع الذى يعده عصر ازدهار الشعر العربى، وعصر ازدهار النقد العربى كذلك.

ويعزى طه إبراهيم هذا الازدهار إلى وجود طائفة من النقاد الأدباء فى هذا العصر. مثل أبى الفرج الأصفهانى، وابن العميد، والصاحب بن عباد، والآمدى، والقاضى الجرجانى.

ويتناول هذه الأعلام النقدية واحدًا تلو الآخر، متحدثًا عنه وكاشفًا عن جهوده فى النقد، ومحللاً بعض آثاره النقدية. وقد وقف طويلاً أمام أكبر ناقدين فىهذا القرن وهما أبو الحسن الآمدى صاحب كتاب الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، والقاضى عبد العزيز الجرجانى، صاحب كتاب الوساطة بين المتنبى وخصومه.

---

[٢٨] تاريخ النقد الأدبى : ١٢٥.

أما عن القضية الأولى، أى الموازنة بين الشعراء، فقد تتبع نشأتها فى النقد العربى وتطورها منذ أن بدأت فى شكل مفاضلة بين الشعراء، مهدت لتقسيم الشعراء إلى طبقات طبقًا لبعض الأسس الفنية وغير الفنية، إلى أن تحولت إلى موازنة بين شاعرين فى بعض الأغراض، ثم أصبحت موازنة بين منهجين فى الشعر. وتناولها النقاد بالدرس والتحليل، على نحو ما نرى فى موازنة الآمدى بين الطائيين، التى يعدها مندور موازنة منهجية، قائمة على أسس فنية، وليست موازنة شخصة. و لم يقف الآمدى فى هذه الموازنة عند حد المفاضلة بين شاعرين، ولكنه تجاوز ذلك إلى الكشف عن الخصائص الفنية لشعر كل منهما.

ومن المعروف أن كتاب الآمدى "الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى" ينقسم ثلاثة أقسام[٤٦] :

يتناول القسم الأول الجدل النظرى بين الخصمين، ويتناول القسم الثانى مساوئ الشاعرين.

أما القسم الثالث فيتناول الموازنة بين شعر الشاعرين[٤٧] هذا عن القضية الأولى.

أما القضية الثانية أى السرقات، فقد أشار مندور وهو بصدد تناولها، إلى أن هذه القضية درست قبل الآمدى، ولكنها لم تدرس دراسة منهجية، إلا حين ظهر أبو تمام، واتخذ خصومه من اتهامه بالسرقة ذريعة لتجريحه.

وقد جاء هذا ردًا على ادعاء أصحابه بأنه أول سابق ومخترع لمذهب فنى فى الشعر، مما دفع خصومه إلى تكذيب ذلك، ورد معانيه التى يدعى أنه مبتكر لها، إلى منابعها الأصلية عند بعض الشعراء السابقين عليه.

كما تناول هذه القضية بشكل منهجى كذلك القاضى الجرجانى فى الوساطة، وهو بصدد إنصاف المتنبى والدفاع عنه.

---

[٤٦] يقسم مندور هذا الكتاب إلى أربعة أقسام، وهذا خطأ لأنه عد السرقات موضوعًا مستقلاً، وكذا الأخطاء مع أن كلا منهما يدخل تحت مساوئ الشاعرين.

[٤٧] راجع مقدمة كتاب الموازنة، ط دار المعارف : ح ١.

الجزء من كتابه، الذى يختص بعبد القاهر الجرجانى ومنهجه النقـدى. ذلـك المنهـج الذى يطلق عليه مندور اسم المنهج اللغوى.

وخلاصة القول فى هذا المنهج، أن اللغة ليست مجموعـة مـن الألفـاظ، بـل مجموعة من العلاقات، فالعبرة ليسـت بـاللفظ فـى حـد ذاتـه، وإنما بارتبـاط اللفـظ بالمعنى، ودخولهما فى سياق لغوى.

وقد عبر عبد القاهر عن هذا بكلمة النظم، الـذى يعـد عنـده صنعـة لغويـة دقيقة، أو لغة تركيبية، يصعب فك عقدها وإن حدث هذا يختل المعنى.

ويشيد مندور بالقيمة العلمية لهذه النظرية التى سبق بها عبـد القـاهر كثـيرًا من علماء الغة والنقاد المعاصرين.

وقبل أن ينتهى هذا الجزء يشير إشارات سريعة إلى بعـض الكتـب النقديـة التى ظهرت فى القرن الخامس وما بعده مثل العمدة لابن رشيق والمثل السـائر لابـن الأثير.

ويرى أن كتاب العمدة لابـن رشـيق القـيروانى، يشـتمل علـى مـادة أدبيـة ولغوية كثيرة، ولكن شخصية صاحبة غير واضحة فى هذا الكتاب.

ولو سلمنا جدلاً بصحة هذا الرأى، فـإن هـذا الحكـم لا ينطبـق علـى هـذا الكتاب، بل على معظم كتب التراث الأدبى، التى يغلب عليها كثرة النقول.

ولكن لا ينبغى أن يدفعنا هذا إلى الغض من القيمـة العلميـة لهـذا الكتـاب. ممادته الأدبية والنقدية الغزيرة، ترسى دعائم نظرية الشعر عند العرب.

وبالرغم من هذا كله، فقد أدار مندور ظهـره لهـذا الكتـاب ولكتـاب المثـل السائر لابن الأثير، لاعتقاده أنهما لا ينتميان إلى النقد المنهجى.

أما الجزء الثانى من هذا الكتاب، فقد أفرده لدراسة موضوعات النقـد التـى استنبطها من المؤلفات النقدية التى تناولها آنفًا.

وقد وقـف أمـام ثـلاث قضايـا كبـيرة، مثـل الموازنـة الأدبيـة، والسـرقات، والمقاييس النقدية.

كما أخذ عليه عدم اهتمامه بتحليل الشعر وتذوقه، وعزى هذا إلى ضعف ملكته الأدبية بالقياس إلى قوة ملكته العلمية[١٢]، وتعليقًا على هذا نقول، يجب أن نضع في الاعتبار أن ابن سلام عالم لغوى وراوية للشعر وناقد له كذلك، ويبدو أن ثقافته اللغوية والأدبية وما يتعلق بهذا من معارف أخرى، أدت إلى طغيان ملكة الفهم والتعليل عنده أحيانًا على حسه الوجداني وذوقه الفنى، لكن هذا لم يود إلى اختفائه نهائيًا، فذوقه يطل علينا في هذا الكتاب من حين إلى حين.

ويعد في مفهومه حاسة فنية يكتسبها الأديب أو الناقد من كثرة حفظه وممارسته لنصوص الشعر[١٣] وعن طريقها، يقوم الشعر ويحكم عليه بالجودة أو الرداءة، أو الصحة أو الزيف «بلا صفة ينتهى إليها، ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به فكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به»[١٤].

ومن المظاهر التى تدل على اعتماده على الذوق في نقده طبقًا للمفهوم السابق، وصف شعر عاد وثمود بضعف الأسر وقلة الطلاوة[١٥].

وقوله مبديًا شكه في صحة بعض الأبيات المحمولة على لبيد بن ربيعة «ولا اختلاف في أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث، ويستعان على السهر به عند الملوك، والملوك لا تستقصى»[١٦].

وقوله في وصف شعر الحطيئة «وكان الحطيئة متين الشعر شرود القافية»[١٧].

وتعليله الفنى ضعف لغة شعر عدى بن زيد واضطرابه بأنه «كان يسكن الحيرة ومراكز الريف فلان لسانه وسهل منطقه، فحمل عليه شيء كثير، وتخليصه

---

[١٢] تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ٨٣.

[١٣] طبقات فحول الشعراء : ١ / ٦ -٨.

[١٤] المرجع السابق : ٨.

[١٥] المرجع السابق : ١١.

[١٦] المرجع السابق : ٥٠.

[١٧] المرجع السابق : ٨٧.

أما القضية الثانية التى تناولها ابن سلام فى هذا الكتاب فهى تقسيم شعراء الجاهلية والإسلام إلى طبقات.

ويلاحظ أن ابن سلام فصل فى دراسته لهذا الموضوع بين شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام فتناول كلاً منهما على حده.

مما دفع بعض القدماء كابن النديم إلى القول بأن هذا الكتاب كان فى الأصل كتابين لا كتابًا واحدًا[١١].

ومع أن طه إبراهيم يميل إلى الأخذ بهذا الرأى، فإنه يرى أن منهج ابن سلام فى دراسة الشعراء يعد منهجًا واحدًا تقريبًا.

فقد قسم الشعراء زمنيًا قسمين، شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام.

وقسم شعراء الجاهلية قسمين، شعراء البادية، وحصرهم فى عشر طبقات ضمن كل طبقة أربعة شعراء.

وشعراء القرى العربية، وجعل شعراء كل قرية طبقة قائمة بذاتها، ثم جعل شعراء المراثى طبقة وكذا شعراء اليهود.

أما بالنسبة للإسلاميين فجعلهم عشر طبقات ضمن كل طبقة أربعة شعراء، كما فعل مع شعراء البادية فى العصر الجاهلى. ويأخذ طه إبراهيم على ابن سلام عدة مآخذ، لعل من أهمها :اضطراب هذا التقسيم، فقد قدم فى بعض الطبقات الأقل شهرة من الشعراء على الأكثر شهرة.

وقدم الأحدث فى الفن الشعرى على الأقدم منه.

وهذا راجع كما لاحظ طه إبراهيم نفسه إلى أن ابن سلام احتذى حذو بعض العلماء السابقين عليه فى المفاضلة بين الشعراء على أساس كثرة شعر الشاعر، وتنوع أغراض شعره.

ويبدو أنه غلب الكم على الكيف فى هذه الناحية، فنتج عن ذلك مثل هذا الاضطراب.

---

[١١] راجع ترجمة محمد بن سلام فى الفهرست لابن النديم.

وينتهى من هذا كله إلى تأكيد الزعم الذى سبق أن أشار إليه، وفحواه أن المؤلفات النقدية التى ألفت قبل الآمدى والجرجانى سواء التى تناولت ظاهرة البديع، أم التى خلطت بين منحى المؤرخ ومنحى الناقد، ليست من النقد المنهجى. ولا يكتفى بهذا، بل يخرجها من نطاق النقد الأدبى.

وذلك بناء على مفهومه للنقد الأدبى الذى يتلاءم واتجاهه التأثرى آنذاك[٣٧].

وخلاصة هذا المفهوم، أن النقد الأدبى فن دراسة الأساليب وعماد ذلك الذوق.

وهذا المفهوم لا ينطبق إلا على جانب واحد من النقد، وهو النقد التطبيقى، ومن المعروف، أن للنقد الأدبى جانبين، أحدهما نظرى، والآخر تطبيقى[٣٨].

ولم يعد النقد فى عصرنا الحاضر مقصورًا على تذوق الأعمال الأدبية والكشف عن قيمها الفنية وحسب، بل تعدى ذلك إلى تفسير وتقويم، وتوجيه الأدب والفن[٣٩].

وبناء على هذا، فالمتأمل الفطن فى مناحي هؤلاء النقاد الذين أخرجهم مندور من دائرة النقد المنهجى، والنقد الأدبى بوجه عام، يدرك أنها تؤهلهم للوقوف فى مصاف النقاد الذين يصفهم مندور بأنهم منهجيون أو من أصحاب النقد المنهجى، الذين لا ينطبق فى رأيه إلا على الآمدى والقاضى الجرجانى.

ولذا يخصهما بدراسة نقدية موسعة، ويمهد لها بدراسة قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين التى كانت موضع اهتمام كبار نقاد القرن الرابع، ومن بينهما الآمدى والجرجانى.

---

[٣٧] من الملاحظ أن منحى مندور النقدى مر بمراحل، فقد بدأ حياته النقدية ناقدًا تأثريًا، ثم تحول إلى ناقد وصفى تحليلى، ثم اتجه فى أخريات حياته اتجاهًا أيدلوجيًا، راجع له النقد والنقاد المعاصرون : ٢٢٣.

[٣٨] راجع : لاسل كرومبى، قواعد النقد الأدبى، ترجمة محمد عوض : ١٥٦ - ١٥٨.

[٣٩] وهذا باعتراف مندور فى أخريات حياته، راجع النقد والنقاد المعاصرون : ١٩٧ - ١٩٨.

ويستهل دراسته لهذين الناقدين بالآمدى، فيتناول منهجه وثقافته وعلاقته بالنقاد السابقين عليه من خلال كتابه الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى؛ مؤكدًا أن منهج الآمدى فى هذا الكتاب يتسم بالموضوعية وعدم الانحياز لفريق ضد الآخر.

ويدفعه هذا إلى دراسة قضية تعصب الآمدى ضد أبى تمام وانحيازه إلى البحترى، ويرى أن الآمدى لا يعد متعصبًا ضد أبى تمام، ولكنه يجد فى منحى البحترى الشعرى هوى فى نفسه يتفق ومزاجه الفنى. وهذا ميل فنى فرضه عليه ذوقه.

وهو بهذا يتفق مع طه إبراهيم فى النتيجة التى وصل إليها فى دراسة هذا الموضوع.

وينتقل بعد ذلك إلى الجرجانى وكتابة الوساطة بين المتنبى وخصومه. وقبل حديثه عنه، يمهد لذلك بدراسة موضوع الخصومة حول المتنبى، مستهدفًا من رواء ذلك الكشف عن الجوانب الفنية والشخصية فى هذه الخصومة، ومتتبعًا مراحلها وبيئاتها فى الشام ومصر والعراق وفارس.

ثم ينتقل من هذا كله إلى دراسة بعض كتب النقد المنهجى حول المتنبى، وأهمها كتابان وهما : وساطة الجرجانى، ويتمية الدهر للثعالبى.

أما عن الوساطة فقد ألفها القاضى عبد العزيز الجرجانى، وكان غايته من وراء ذلك أن يقف موقفًا وسطًا بين أنصار المتنبى وخصومه.

وقبل تناوله لهذا الكتاب تحدث عن السيرة الذاتية للقاضى الجرجانى. ثم ناقش منهجه النقدى فى هذا الكتاب ولاحظ أن هذا المنهج، يعد منهج قياس الأشباه بالنظائر، فهو يسلم بأن المتنبى شاعر له حسنات وله سيئات كأى شاعر قديم أو محدث[٤٠].

ولذا يعرض لأخطاء المتنبى وما يناظرها من أخطاء القدماء وأخطاء المحدثين، الذين اعترف بشعرهم وشاعريتهم.

---

[٤٠] راجع : القاضى الجرجانى، مقدمة كتاب الوساطة.

وينطلق في عرض موضوعات هذا الكتاب وقضاياه فـي ضـوء هـذا المنهـج النقدى.

ومع أن محمد مندور يضع الجرجانى فـى مرتبـة نقديـة تلـى الآمـدى الـذى سبقه إلى كثير من الآراء النقدية عـن الحقـائق الأدبيـة، فإنـه يعـترف بـأن الجرجـانى يتحلـى ببعـض صفـات العلمـاء «كـالتواضع والحـذر والنزاهـة وعـدم التحـيز والعدل»[٤١].

وهذه الصفات تعظم بها كما يقول مندور قيمة كل نقد صحيح.

ويعد هذا التعقيب المنصف للقاضى الجرجانى ينتقل مندور إلى دراسة يتيمة الدهر للثعالبى، التى أورد بها ترجمة وافية عن المتنبى تناول فيهـا مالـه من حسـنات وما أخذ عليه من سيئات.

وعـرض منـدور منحـى الثعـالبى فـى تنـاول هـذا الموضـوع الـذى يتسـم بالموضوعية، فقد ذكر مساوئ المتنبى التى أخذها عليه خصومـه، وذكـر مـا يقابلهـا من محاسنه، التى أشاد بها أنصاره والمعجبون بفنه الشعرى.

وينتهى مندور من دراسته لهذا الموضوع إلى القول بأن الثعـالبى فـى تناولـه لهذا الموضوع ، يعد جامعًا وناقلاً للآراء لا ناقدًا، ولا مؤلفًا.

ويظهر أن هذا ديدنه فى معظم مؤلفاته، مما دفع منـدور إلى وصفـه بـالفراء الذى يخيط آراء غيره بعضها إلى بعض[٤٢].

ومـع هـذا كلـه، يـرى أن دراسـة الثعـالبى للمتنبـى بالإضافـة إلى دراسـة الجرجانى فى الوساطة، تعدان خاتمة النقد المنهجى عند العرب.

وكان من المفروض أن ينتهى كتاب مندور عند هذا الحد، ولكنه فضـل أن يمد بحثه إلى القرن الخامس ليتابع حركة تطور النقد العربى، كما يزعم.

ولكنـه لم يقف طويلاً أمام القرن الخامس، بل أطل عليه إطلالة سـريعة،

---

[٤١] النقد المنهجى : ٣٠٧.

[٤٢] النقد المنهجى : ٣٠٨.

انتهى منها إلى تصور غير دقيق عن النقد فى هذا العصر، مفاده أن روح العلم طغت عليه فتحجرت قواعده ومقاييسه وتحول إلى بلاغة وكان ذلك على يد العسكرى صاحب الصناعتين.

والواقع أن كتاب الصناعتين كان الغرض من تأليفه تحديد المصطلح البلاغى، الذى لم يلق عناية من البلاغيين السابقين على العسكرى، فقد كان حسبهم من البحث البلاغى ذكر الشاهد والمثل(٤٣).

وقد عنى هذا الكتاب ببعض القضايا النقدية، علاوة على الموضوعات البلاغية.

وامتزاج البحث النقدى بالبحث البلاغى اتجاه قديم سابق على العسكرى نجده عند الجاحظ، وعند المبرد والآمدى والجرجانى.

كما أن استقلال البحث البلاغى عن البحث النقدى قد حدث أيضًا قبل العسكرى، فقد حظى البحث البلاغى بالاستقلال عن البحث النقدى حين اتجه به البلاغيون نحو النص القرآنى، وحظى البحث النقدى كذلك بشىء من الاستقلال حين اتجه إلى نقد الشعر وتقويمه.

ولم يتوقف البحث النقدى بعد العسكرى ولم يصب بالجمود والتحجر، بل سار سيره الطبيعى(٤٤).

وعلاوة على هذا، فإن منحى العسكرى فى كتاب الصناعتين الذى يقوم على الإكثار من الشواهد والنصوص الأدبية توضيحًا للمصطلحات البلاغية(٤٥). يتنافى وهذا الاتهام الموجه إليه، لإفساد النقد وتحويله إلى قواعد بلاغية جامدة. ولنضرب صفحًا عن هذا، ونواصل السير مع مندور حتى آخر موضوع فى هذا

---

(٤٣) راجع مقدمة كتاب الصناعتين.

(٤٤) وخير شاهد على هذا، هذه المؤلفات النقدية التى تقع بين القرن الخامس إلى السابع مثل العمدة لابن رشيق، والمثل السائر لابن الأثير، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجنى.

(٤٥) راجع مقدمة الصناعتين : ١٥.

الجزء من كتابه، الذى يختص بعبد القاهر الجرجانى ومنهجه النقدى. ذلك المنهج الذى يطلق عليه مندور اسم المنهج اللغوى.

وخلاصة القول فى هذا المنهج، أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات، فالعبرة ليست باللفظ فى حد ذاته، وإنما بارتباط اللفظ بالمعنى، ودخولهما فى سياق لغوى.

وقد عبر عبد القاهر عن هذا بكلمة النظم، الذى يعد عنده صنعة لغوية دقيقة، أو لغة تركيبية، يصعب فك عقدها وإن حدث هذا يختل المعنى.

ويشيد مندور بالقيمة العلمية لهذه النظرية التى سبق بها عبد القاهر كثيرًا من علماء الغة والنقاد المعاصرين.

وقبل أن ينتهى هذا الجزء يشير إشارات سريعة إلى بعض الكتب النقدية التى ظهرت فى القرن الخامس وما بعده مثل العمدة لابن رشيق والمثل السائر لابن الأثير.

ويرى أن كتاب العمدة لابن رشيق القيروانى، يشتمل على مادة أدبية ولغوية كثيرة، ولكن شخصية صاحبة غير واضحة فى هذا الكتاب.

ولو سلمنا جدلاً بصحة هذا الرأى، فإن هذا الحكم لا ينطبق على هذا الكتاب، بل على معظم كتب التراث الأدبى، التى يغلب عليها كثرة النقول.

ولكن لا ينبغى أن يدفعنا هذا إلى الغض من القيمة العلمية لهذا الكتاب. فمادته الأدبية والنقدية الغزيرة، ترسى دعائم نظرية الشعر عند العرب.

وبالرغم من هذا كله، فقد أدار مندور ظهره لهذا الكتاب ولكتاب المثل السائر لابن الأثير، لاعتقاده أنهما لا ينتميان إلى النقد المنهجى.

أما الجزء الثانى من هذا الكتاب، فقد أفرده لدراسة موضوعات النقد التى استنبطها من المؤلفات النقدية التى تناولها آنفًا.

وقد وقف أمام ثلاث قضايا كبيرة، مثل الموازنة الأدبية، والسرقات، والمقاييس النقدية.

أما عن القضية الأولى، أى الموازنة بين الشعراء، فقد تتبع نشأتها فى النقد العربى وتطورها منذ أن بدأت فى شكل مفاضلة بين الشعراء، مهدت لتقسيم الشعراء إلى طبقات طبقًا لبعض الأسس الفنية وغير الفنية، إلى أن تحولت إلى موازنة بين شاعرين فى بعض الأغراض، ثم أصبحت موازنة بين منهجين فى الشعر. وتناولها النقاد بالدرس والتحليل، على نحو ما نرى فى موازنة الآمدى بين الطائيين، التى يعدها مندور موازنة منهجية، قائمة على أسس فنية، وليست موازنة شخصة. و لم يقف الآمدى فى هذه الموازنة عند حد المفاضلة بين شاعرين، ولكنه تجاوز ذلك إلى الكشف عن الخصائص الفنية لشعر كل منهما.

ومن المعروف أن كتاب الآمدى "الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى" ينقسم ثلاثة أقسام[٤٦] :

يتناول القسم الأول الجدل النظرى بين الخصمين، ويتناول القسم الثانى مساوئ الشاعرين.

أما القسم الثالث فيتناول الموازنة بين شعر الشاعرين[٤٧] هذا عن القضية الأولى.

أما القضية الثانية أى السرقات، فقد أشار مندور وهو بصدد تناولها، إلى أن هذه القضية درست قبل الآمدى، ولكنها لم تدرس دراسة منهجية، إلا حين ظهر أبو تمام، واتخذ خصومه من اتهامه بالسرقة ذريعة لتجريحه.

وقد جاء هذا ردًا على ادعاء أصحابه بأنه أول سابق ومخترع لمذهب فنى فى الشعر، مما دفع خصومه إلى تكذيب ذلك، ورد معانيه التى يدعى أنه مبتكر لها، إلى منابعها الأصلية عند بعض الشعراء السابقين عليه.

كما تناول هذه القضية بشكل منهجى كذلك القاضى الجرجانى فى الوساطة، وهو بصدد إنصاف المتنبى والدفاع عنه.

---

[٤٦] يقسم مندور هذا الكتاب إلى أربعة أقسام، وهذا خطأ لأنه عند السرقات موضوعًا مستقلاً، وكذا الأخطاء مع أن كلا منهما يدخل تحت مساوئ الشاعرين.

[٤٧] راجع مقدمة كتاب الموازنة، ط دار المعارف : ح ١.

ويعرض مندور منهج الآمدى فى دراسة هذه القضية، كاشفًا عن المفهوم الحقيقى للسرقة الأدبية، الذى ينص على أنها لا تكون إلا فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر وحده، أما العام المشترك من المعانى، والألفاظ الشائعة فلا سرقة فيها.

ويأخذ عليه مندور أنه لم يحدد معانى هذه المصطلحات، مثل العام والمشترك.

ويرجع الفضل فى تحديد معانى هذه المصطلحات إلى عبد القاهر الجرجانى، الذى أطلق على المعنى المشترك اسم المعنى العقلى وأطلق على الآخر اسم المعنى التخييلى. ويرى أن السرقة لا تلتمس إلا فى المعنى التخييلى.

وينهى مندور دراسته لهذه القضية بالحديث عن منهج ابن الأثير فى السرقات، الذى يصفه بأنه منهج تعليمى يقوم على التقاسيم، وتختلط فيه الموازنات والسرقات.

أما آخر قضايا هذا الجزء، فهى مقاييس النقد، التى اعتمد عليها النقاد العرب -الذين أشار إليهم- فى نقدهم.

ويستهل الحديث عن هذا الموضوع بالإشارة إلى أن النقد الأدبى، من حيث وظيفته نوعان، نوع يعنى بوصف العمل الأدبى ويسمى هذا بالنقد الوصفى، ونوع آخر يعنى بتقويم العمل الأدبى، ويسمى هذا النوع بالنقد القيمى.

ويصل من هذا إلى نتيجة وهى : أن النقد الوصفى لا يستخدم مقاييس بل مناهج، أما النقد القيمى، فيصطنع مقاييس حين يصبح نقدًا معللاً.

وبناء على هذا يرى أن أهم المقاييس النقدية، التى اعتمد عليها أصحاب النقد المنهجى من أسلافنا مثل الآمدى والجرجانى، هى : مقاييس شعرية تقليدية، ومقاييس لغوية، ومقاييس إنسانية، ومقاييس عقلية.

وبهذا ينتهى كتاب النقد المنهجى عند العرب، الذى يعد من أوائل ما ألف الدكتور مندور، ويبدو فى هذا الكتاب ناقدًا تأثريًا.

وهذا يفسر لنا سر إعجابه الشديد بطه إبراهيم الذى يتفق معه فى هذا المنحى النقدى.

ويبدو أن هذا الإعجاب، دفعه إلى السير على منهجه والتأثر بكثير من آرائه النقدية، كما رأينا.

أما الدكتور **محمد طه الحاجرى**، فقد تناول هذا الموضوع فى كتاب تاريخ النقد والمذاهب الأدبية الذى نشر فى الإسكندرية ١٩٥٣م. وقد قصر كتابه على تناول تاريخ النقد العربى من العصر الجاهلى حتى نهاية القرن الأول.

وهذه الفترة الزمنية تناولها طه إبراهيم فى كتابه، كما أشرنا، وهى من أهم فترات تاريخ النقد العربى، لأنها تدخل ضمن العصر الذى يسبق عصر تدوين العلوم العربية حيث كانت الآراء والملاحظات النقدية تتناقل شفاها على ألسن الرواة والنقاد، وذوى الحس الفنى من رحالات هذا العصر، ومن هنا كان من الضرورى تناولها فى مؤلف نقدى يجمع شتاتها، ويحدد معالمها واتجاهاتها.

ومن أهم مصادر مؤرخى نقد هذه الفترة، الروايات الشفوية، التى حفلت بها بعض المؤلفات الأدبية والنقدية التى يرجع تأليفها إلى عصور لاحقة على هذه الفترة، أى إلى القرنين الثانى والثالث الهجريين وما بعدهما.

وليس بخاف على المتأمل الفطن لتراثنا النقدى عبر تاريخه الطويل ما لحق بكثير من الروايات الشفوية من تزيد ووضع وانتحال.

وفضلاً عن هذا، فإن عدم رجوع الباحث المتصدى لتاريخ نقد هذه الفترة إلى مصادر مكتوبة فى هذه الفترة الزمنية، قد لا يمكنه من رسم صورة واضحة المعالم، لاتجاهات النقد ومقاييسه فى هذه الفترة، تنأى به عن الظن واللجوء إلى الفرض والتخمين فى إصدار الأحكام النقدية.

وقد لا يجد ما يعينه على تدعيم الاجتهاد الشخصى فى تفسير الروايات والأخبار التى يمكن الوثوق بصحتها.

ولذا فإن مهمة هذا الباحث تبدو شاقة وعسيرة.

ويبدو الطريق إليها محفوفًا بكثير من الأخطار.

ويظهر أن هذا كان أحد العوامل التى دفعت بعض مؤرخى النقد العربى، الذين سبقوا المؤلف فى هذا المضمار، مثل طه إبراهيم، إلى الاقتصاد فى الحديث عن النشاط النقدى، وبنوع خاص فى المرحلة الأولى، من هذه الفترة الزمنية وهى العصر الجاهلى، والتأنى فى إصدار الأحكام النقدية، وعدم التسليم بصحة بعض الروايات النقدية، التى لا تتلاءم والمستوى الفكرى والثقافى لأهل هذا العصر[٤٨].

وكان حافزًا لبعض آخر مثل مندور، إلى إغماض الطرف عن هذه الفترة الزمنية كلها، وامتدادها فى القرن الثانى، متعللاً فى هذا بافتقارها إلى المنهج، وقصر دراسته على النقد المنهجى[٤٩].

وعلى أية حال، فبالرغم من هذه الصعوبات التى تكتنف تناول هذا الموضوع، فى هذه الفترة الزمنية الباكرة من تاريخ نشأة النقد العربى وتطوره، فقد انطلق الدكتور الحاجرى، فى دراسة هذا الموضوع، متحليًا بروح المنهج العلمى السديد، ومعملاً فكره وذوقه فى كثير من الروايات النقدية والنصوص الأدبية، التى كثيرًا ما يتخذها وسيلة للكشف عن ذوق العصر، وملامح نقده ومحاولاً نقد بعض الأحكام التى أطلقت جزافًا على نقد هذه الفترة، وهى فى رأيه، لا تتلاءم وطبيعة الحياة الأدبية فى هذا العصر، كوصف بعضهم نقد العصر الجاهلى بالسذاجة وأدبه بالبساطة. وهذا الحكم، لا يصح انطباقه فى رأيه على العصر الجاهلى كله وإنما على فترة منه، قد ترجع إلى زمن أبعد من ذلك الزمن الذى وصل إلينا عنه أخبار يمكن الوثوق بصحتها.

يقول «فمهما كانت الحياة الأدبية فى العصر الجاهلى، ,هى الفترة التى بلغتنا آثارها بسيطة. فإن بساطتها أمر نسبى، بالقياس إلى ما بعد من عصور الأدب العربى، إذ تعتبر فى حقيقة الأمر طورًا راقيًا، من أطوار الحياة الأدبية العربية.

---

[٤٨] راجع : طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ١٨ - ٢٤.

[٤٩] محمد مندور، النقد المنهجى عند العرب، راجع مقدمة الكتاب.

وكونها أول هذه الأطوار فى التاريخ الذى نكتبه عما بلغنا من الوثائق الأدبية، لا يمكن أن يعنى أنها أولها على الحقيقة، وفى نفس الأمر، فقد تقدمتها، ومهدت لها أطوار غابت فى ظلمات التاريخ»[٥٠].

ويستدل على صحة هذا الرأى بأن الشعر الجاهلى الذى يعد قوام الحياة الأدبية فى هذا العصر، لم يصل إلينا كاملاً، فقد ضاع منه الكثير، وقد أشار إلى هذا أكثر من ناقد من نقادنا القدماء[٥١].

والواقع أن هذا القليل الذى وصل إلينا من الشعر الجاهلى، يمثل المرحلة الأخيرة من مراحل الحياة الأدبية فى هذا العصر، وتبدو على ملامحه سمات النضج الفنى[٥٢].

ففى هذه المرحلة استقرت للشعر مناهجه الواضحة وحدوده المرسومة وتقاليده المحتومة، كما أصبح لزامًا على الشاعر أن يحيط بتلك المناهج، وأن يتقن هذه الحدود والتقاليد معرفة، وألا يألوا جهدًا فى رواية شعر أسلافه، والإحاطة بمعارف عصره ليكون على بينة من أمره، وليهذب بذلك ذوقه الفنى[٥٣].

وإذا أضيف إلى هذا وجود جمهور أدبى يحكم على الشعراء، وينقد شعرهم على نحو ما ورد من أخبار تتعلق بذلك، وتشير إلى المواضع، التى كانت تعقد بها حلبات النقد، أمكن القول، بأن النقد فى هذه الفترة لم يكن يتسم بالسذاجة والبدائية. وإنما كان يحمل فى ملامحه وصفاته شيئًا ليس بالقليل من ملامح الحياة الأدبية فى هذا العصر، والتى تبدو عليها سمات من الرقى الأدبى والنضج الفنى.

يقول «إن ما ذكرنا من سمات الحياة الجاهلية عن وجود قواعد شعرية مفصلة وحدود أدبية دقيقة وتقاليد متبعة مرعية وجمهور أدبى يحفز ذلك النشاط،

---

(٥٠) راجع فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية : ١٤.

(٥١) راجع مثلاً طبقات فحول الشعراء : ١ / ٢، ٢٩.

(٥٢) راجع ما ذكره النقاد عن البناء الفنى للقصيدة الجاهلية، مثل ابن قتيبة، الشعر والشعراء : ١ / ٧٤.

(٥٣) فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية : ٢٣.

كل ذلك يعتبر العناصر الأولى للنقد الأدبى، كما يعتبر من لوازمه المتصلة أوثق اتصالاً، فما يمكن أن نتصور قيام هذه القواعد والحدود، دون أن نتصور أنها إنما استكملت نسقها والتزمت رعايتها إلى هذا الحد بتأثير العامل النقدى يوجهها. ويتبعها وينبه عليها»[٥٤].

ومصداقًا لهذا، هذه الأخبار التى أوردتها كتب التراجم والمختارات الأدبية متضمنة بعض الملاحظات النقدية التى صدرت عن شعراء هذه الفترة ونقادها ومنها ملاحظات تتناول الشكل وأخرى تتناول المضمون، وقد عرض الدكتور الحاجرى نماذج من هذه الملاحظات[٥٥]، واتخذها شاهدًا على وجود نشاط نقدى فى هذه الفترة، ووجود هذا النشاط فى حد ذاته يعد شاهدًا كذلك على عدم وسم نقد هذه الفترة بميسم السذاجة.

ومن اللافت للنظر أن هذا النشاط النقدى لم يكن كما يرى المؤلف منحصرًا فى بيئة نقدية واحدة، وإنما كان فى بيئتين متباينتين حضاريًا وفكريًا، وهما بيئة البادية، وبيئة الحضر، أو القرى العربية. وقد انعكس هذا التباين على المنحى النقدى لكل بيئة.

فقد كان نقد البادية ينحو نحو المعانى الشعرية وصياغتها وملاحظة ما يعتريها من أخطاء، أما بيئة الحضر، فكانت وجهتها صورة الشعر وموسيقاه.

ومهما يكن من أمر هذا التباين فى المنحى النقدى بين بيئة البادية، وبيئة الحضر فقد كان الذوق هو المعيار الفنى الأول فى الحكم على الشعر، فى هاتين البيئتين، ولكن هذا لا يمنع من القول بوجود تفاوت ما بين ذوق أهل البادية، وذوق أهل الحضر.

وعلى هذا المنهج يمضى الحاجرى فى تتبع خط سير النقد الأدبى فى عصر صدر الإسلام، متوقفًا أمام ظاهرة لفتت انتباه بعض نقادنا القدماء مثل ابن سلام، وهى ضعف النشاط الأدبى والشعر بنوع خاص فى هذه الفترة.

---

[٥٤] المرجع السابق : ٣٥.

[٥٥] المرجع السابق : ٣٥ - ٣٩.

وقد أرجعها ابن سلام إلى انشغال العرب بالفتوحات ونشر الدعوى الإسلامية[٥٦]، أما الحاجرى فقد ردها إلى عوامل وأسباب كثيرة منها : النفسى، ومنها الاجتماعى، ومنها السياسى[٥٧]، مؤكدًا أن فتور الحياة الأدبية فى هذه الفترة لا يعنى توقفها عن الحركة، وإنما يعنى أنها كانت ذات حركة بطيئة ومقيدة، أو بالأحرى ملتزمة بحدود الإسلام، وقيمه وشريعته. وقد انعكس هذا على النقد الأدبى فى هذا العصر، فانطبع بطابع هذه الحياة الأبية، والنقد كما يقول الحاجرى «إنما ينشط بنشاط هذه الحياة، بما يكون بين الشعراء من خصومة، أو باستحداث مذهب جديد فى الشعر، أو سيطرة بعض الاتجاهات العقلية الجديدة، أو ما إلى ذلك. أما حين يسود الهدوء هذه الحياة على النحو الذى رأينا، فلسنا نتوقع أن نجدد حركة نقدية نشطة، وإن كنا نتوقع أن نجد ما قد يكون فى هذه الفترة من آثار النقد الأدبى متأثرًا بالمثل الجديدة التى جاء بها الإسلام[٥٨].

ثم يكشف عن المنحى النقدى لبعض الخلفاء الراشدين، كعمر بن الخطاب ويعرض نماذج من نقد الشعراء فى هذا العصر على نحو ما فعل طه إبراهيم مؤكدًا حقيقة هامة، وهى أن الفروق الفنية بين النقد فى العصر الجاهلى، والنقد فى صدر الإسلام ضئيلة.

فإذا استثنينا أثر القيم الإسلامية فى نقد صدر الإسلام لا نجد فرقًا كبيرًا بين النقد فى هذا العصر والنقد فى العصر الجاهلى.

أما عن النقد فى العصر الأموى، فتبدو صورته مختلفة فى بعض ملامحها عن صورته فى صدر الإسلام نظرًا لتباين العصرين سياسيًا واجتماعيًا وتأثر الحياة الأدبية بذلك تأثرًا واضحًا.

فقد شهد هذا العصر تغير النظام السياسى للدولة من نظام الخلافة القائمة

---

[٥٦] طبقات فحول الشعراء : ١ / ٣٥.

[٥٧] فى تاريخ النقد : ٤٨، ٥٤.

[٥٨] المرجع السابق : ٥٧.

على الشورة واختيار الشعب خليفته بنفسه، إلى نظام ملكى لا يعترف بالشورى، ولا يعطى للشعب حريته فى اختيار من يحكمه، وقد ترتب على هذا الانقلاب السياسى، تقويض ذلك الحاجز الذى وضعه بعض الخلفاء الراشدين، لمنع تسرب بعض العادات والتقاليد الجاهلية، فحدث ما يمكن أن يسمى بالنكسة الجاهلية، وقد ترك هذا أثرًا فى الحياة الأدبية، لا يستهان به «فقد أتاحت لتيار النشاط الأدبى الجاهلى أن يمضى فى سبيله، وأن يغمر الحياة بأمواجه المندفعة فى صخب وعنف، بعد أن تهاوت السدود، التى تمنعه أو محاولة تلطيفه وتهذيبه، ثم كانت العوامل الجديدة فى نظام الحكم، والسياسة، التى اصطنعتها الدولة الجديدة للتمكن لنفسها، وتوطيد عرشها كإثارتها للعصبيات وإحيائها للدعوة الجاهلية.

مما زاد ذلك التيار الأدبى الجاهلى قوة وعنفًا. حتى صارت هذه الفترة من أخصب الفترات فى تاريخ الأدب العربى، ومن أحفلها بألوان النشاط الأدبى، إلى جانب كونها فى معظم نواحيها تمثيلاً صادقًا عميقًا للحياة الجاهلية بصورها واتجاهاتها وخصائصها»[٥٩].

ويرى الحاجرى، أن هذه الظاهرة اختلفت قوة وضعفًا بين البيئات الأدبية فى هذه الفترة، وهى الحجاز، والعراق والشام، وذلك تبعًا لاختلاف طبيعة كل بيئة ومذاقها الفنى ودرجة تحضرها وتبعًا كذلك لاختلاف موقف كل منها من هذه الظاهرة، ومدى تقبلها لها.

ومهما يكن من أمر هذا التباين، فإن الحياة الأدبية فى هذه البيئات الثلاث كانت مزدهرة ولكن هذا الازدهار تلون بلون كل بيئة على حده، وانعكس هذا على النقد الأدبى.

ومن هذا المنطلق، يتناول الحاجرى، كل بيئة من هذه البيئات على حدة كاشفًا عن ملامح أدبها، ونشاطها النقدى، مؤكدًا هذه الصلة الحميمة بين الأدب والنقد وارتباط كل منهما بالآخر ارتباطًا وثيقًا.

---

[٥٩] المرجع السابق : ٧١.

وقد لاحظ مثلاً، أن الأدب في بيئة الحجاز، والشعر بنوع خاص قد تأثر بطابع الترف، الذى كان يغلب على هذه البيئة آنذاك.

ويبدو هذا بوضوح فيالمعانى، والصور، وفى الصياغة والموضوعات فكان الغزل وحديث المرأة، وأغلب الموضوعات عليه، وكانت صور تلك الحياة اللاهية العابثة أكثر صوره ومعانيه، وكانت ديباجته ديباجة رقيقة سهلة، سمحة، لا كزازة فيها ولا تعقيد، ولا التواء[٦٠].

ثم يشير إلى بعض شعراء هذه البيئة الذى كان لهم دور لا يستهان به فى توجيه الشعر هذه الوجهة.

ومن أبرز هؤلاء عمر بن أبى ربيعة، الذى تشير بعض الروايات إلى اعتراف كبار شعراء عصره بريادته لهذا الاتجاه.

يروى صاحب الأغانى، أن الفرزدق سمع شيئًا من نسيب عمر، فقال : هذا الذى كانت الشعراء تطلبه فأخطأته وبكت الديار ووقع هو عليه[٦١].

ويقول أحد شعراء الغزل فى عصره، لعمر بن أبى ربيعة أوصفنا لربات الحجال[٦٢].

وعلى أية حال، فإن التطور الذى طرأ على الشعر فى البيئة الحجازية آنذاك وطبعه بهذا الطابع الذى أشرنا إليه، استوقف انتباه نقاد هذا الشعر، دفعهم إلى الكشف عن قيمه الفنية وخصائصه التعبيرية، وقد لاحظ هذا الحاجرى، فعرض كثيرًا من النقول النقدية التى توضح ذلك[٦٣].

كقول ابن أبى عتيق -أحد رواة ونقاد هذا العصر- واصفًا شعر عمر بن أبى ربيعة «لشعر عمر نوطة فى القلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة، ليست لشعر»[٦٤].

---

[٦٠] المرجع السابق : ٧٥.

[٦١] الأغانى، ط دار الكتب : ١ / ٧٥.

[٦٢] تعزى هذه القولة لنصيب، راجع الأغانى : ١ / ٧٤.

[٦٣] فى تاريخ النقد : ٧٦ – ٨٣.

[٦٤] الأغانى : ١ / ١٠٨.

وقوله بعد ذلك لمحدثه، واصفًا أخص خصائص هذا الشعر وصاحبه «أشعر قريش من دق معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه ومتن حشوه، وتعطفت حواشيه، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته»[٦٥].

ويعلق الحاجرى على هذا النص بقوله «وترى أن من هذه الصفات ما يتصل بالمعنى ومنها ما يتصل بالصياغة. فإذا صح هذا الخبر، ونحن أميل إلى افتراض صحته، كان دليلاً صريحًا على ما بلغه النقد الأدبى فى الحجاز فى هذا العصر من منزلة غير هينة، تتجلى فى هذا الاستنباط، لمثل الجمال الفنى وإيرادها مجتمعة منتظمة فى نسق.

وهذه المثل المذكورة تساير كل المسايرة طبيعة الحياة الأدبية كما تلائم طبيعة البيئات التى نشأ الأدب فيها وصدر عنها»[٦٦].

ويمضى الحاجرى فى دراسة بيئة أخرى، وهى بيئة العراق محاولاً الكشف عن خصائص أدبها، ونقدها كذلك. وقد لاحظ وجود تباين واضح بين الحياة الأدبية فى البيئة العراقية وبين الحياة الأدبية فى البيئة الحجازية، مع أن الحياة الأدبية فى كل منهما كانت مزدهرة، لكن طابع أدب كل بيئة يختلف عن طابع أدب البيئة الأخرى. فطابع أدب الحجاز والشعر بنوع خاص، يختلف عن طابع شعر العراق آنذاك، وذلك تبعًا لتباين شعراء هاتين البيئتين فى التحضر والتبدى فحياة شعراء الحجاز كانت -كما عرفنا- حياة حضرية مترفة، أما حياة شعراء العراق فكانت حياة بدوية، من هنا يظهر التباين الفنى بين شعر الحجاز وشعر العراق فى الموضوع والصورة، فشعر الحجاز يغلب عليه -كما عرفنا- الغزل، أما شعر العراق فيغلب عليه الهجاء «حتى قل أن نجد شاعرًا من شعرائه فى هذه الفترة لم يشتهر به، أو لم يعرف به»[٦٧].

---

[٦٥] المرجع السابق : ٢ / ١٠٩.

[٦٦] فى تاريخ النقد : ٧٩.

[٦٧] المرجع السابق : ٩٥.

ويرى الحاجرى أن شيوع الهجاء على هذه الصورة، وطغيانه على الحياة الأدبية آنذاك يعد مظهرًا من مظاهر النكسة الجاهلية، التى ظهرت إثر الانقلاب الأموى الذى أطاح بدولة الخلفاء الراشدين، وما ترتب على ذلك من انطلاق الغرائز البدوية التى لم يعد عليها رقيب.

ويبدو أن أثر هذه النزعة البدوية، لم يقصر على أغراض الشعر وموضوعاته ولكنه تعدى ذلك إلى شكله، فاتسم أسلوبه بالجزالة والفحولة.

وعلى أية حال، فإذا كان طابع الحياة الأدبية فى العراق يختلف آنذاك عن طابع الحياة الأدبية فى الحجاز، فمن المسلم به أن يجيء نقد كل بيئة مختلفًا عن نقد البيئة الأخرى.

وقد عرفنا أن أدب البيئة العراقية كان يغلب عليه طابع البداوة، ولذا فقد كان الناقد فى هذه البيئة ينشد فى الشعر لونًا من الجمال الفنى متأثرًا بهذا الطابع البدوى.

وهذا يفسر لنا سر وصف بعض شعراء العراق آنذاك الشعر الحجازى ممثلاً فى شعر عمر بن أبى ربيعة «بأنه إذا أنجد وجد البرد»[٦٨].

أى أنه لا يصل إلى مستوى صياغة الشعر النجدى، من جزالة وفحولة وصلابة وهذه الصفات تتوافر فى الشعر العراقى آنذاك.

وفضلاً عن هذا، فقد أشار الحاجرى، حين عرض لصور النقد فى البيئة العراقية، إلى أهم خصائص هذا النقد، مثل الاعتبار القبلى وتدخله فى كثير من الأحيان فى الحكم بين جرير والفرزدق.

وغلبة الذوق الفنى على نقد الشعر، وتناوله أحيانًا الصناعة الشعرية يضاف إلى ذلك ظهور المقياس اللغوى والنحوى فى النقد على يد طائفة من علماء اللغة والنحو[٦٩].

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الكشف عن الحياة الأدبية فى بيئة الشام مركز

---

[٦٨] تعزى هذه القولة لجرير، راجع الأغانى : ١ / ٨١.

[٦٩] فى تاريخ النقد : ١٧ - ١٩.

الحكم والسلطان آنذاك، فيلحظ أن هذه الحياة الأدبية دخيلة على البيئة الشامية لا تنبع من صميم المجتمع الشامي ولا تصدر عن روحه، ولا تعبر عنه، إذ كان الشعر الذى ينسب إلى هذه الحياة على الصورة التى بلغتنا شعر طارئ، وإذا كان الشعراء الذين تتمثل هذه الحياة بهم شعراء وافدون اجتذبهم إلى الشام قصر الخلافة[٧٠].

ويرى أن الشعر فى هذه البيئة اتجه نحو المدح غالبًا، ومن ثم فقد انصب النقد على هذا اللون من الشعر فى كثير من الأحيان، وكان الممدحون هم الذين يوجهون فى أغلب الأحيان دفة هذا النقد[٧١]، وكثيرًا ما ضعف الشعراء أمام رغبات الممدوحين وبقدر ما كان الشاعر يطنب فى عرض فضائل الممدوح ومناقبه، كان شعره يحظى بالقبول ويحكم له بالجودة، ومن ثم فكثيرًا ما اختل الميزان النقدى تبعًا لهذا وانحرف النقد عن مجراه الحقيقى.

وإلى جانب هذا الاتجاه النقدى الزائف، كان هناك اتجاه نقدى أصيل يلتمس فى الشعر الجمال الفنى لذاته.

وقد لاحظ هذا الحاجرى فقال :«ومن الطبيعى أن يكون إلى جانب هذه الغريزة التى لا تكاد ترى فى الفن إلا أداة لارضاء شهواتها، وإشباع نزواتها. نزعة أخرى تصدر عن صميم الطبيعة البشرية بريئة من ملابسات السلطان، تلتمس الجمال لذاته وتعجب بالفن لنفسه»[٧٢].

ويعلل ذلك تعليلاً مقبولاً فيقول : «والواقع أن بنى أمية كانوا عربًا، وكان الحنين إلى البادية ما يزال يراوحهم ويبعث فيهم الرغبة إلى التماس صورها وكان الشعر يعرض عليهم من هذه الصور ما يرضى هذه الحاجة فى نفوسهم»[٧٣].

وبانتهاء الحديث عن البيئة الشامية، ينهى الحاجرى كتابه ثم يردفه بخاتمة يلخص فيها مضمون هذا البحث وأهم نتائجه، مثل إشارته إلى أن الشعراء العرب

---

[٧٠] المرجع السابق : ١٢٢.

[٧١] المرجع السابق : ١٣٧.

[٧٢] المرجع السابق : ١٢٧.

[٧٣] المرجع السابق والصفحة.

عرفوا المذاهب الأدبية، ولكنهم صاغوا ذلك صيغة أقرب ما تكون إلى الصور الشعرية.

ومن أوضح الشواهد الدالة على ذلك ظهور اتجاهين متباينين فى الشعر آنذاك، هما اتجاه الشعر الحجازى، واتجاه الشعر العراقى فلكل شعر خصائصه الفنية التى تميزه عن الآخر، فالشعر الحجازى «فى جملته شعر عاطفى ينبع عن النفس المهتاجة، وأما الشعر العراقى فإنه يصدر أكثر ما يصدر عن التصور، ويتجه أكثر ما يتجه إلى التصوير ورسم صور الطبيعة فى البادية ووجوه الحياة فيها، فهو فى جملته شعر تصويرى»[٧٤].

ويرى أن هذا التباين الفنى بين هذين المذهبين فى الشعر، يشبه ذلك التباين بين المذهب الرومانسى والمذهب الكلاسيكى، فالمذهب الحجازى يشبه المذهب الرومانسى، وأما المذهب العراقى فهو كثير الشبه بالمذهب الكلاسيكى[٧٥].

ومن أهم هذه النتائج كذلك، تأكيده الصلة الوثيقة بين الأدب والنقد والتى من أبرز مظاهرها، تأثر النقد بطابع الحياة الأدبية، واتجاهاتها.

ولا يختلف اثنان على هذه النتيجة.

أما القول بأن التباين بين الشعر الحجازى، والشعر العراقى يشبه ذلك التباين بين المذهب الرومانسى والكلاسيكى، فأمر يحتاج إلى إعادة نظر، وذلك لأن هذا التباين قد يرجع إلى عوامل بيئية واجتماعية، وقد يرجع كذلك إلى اختلاف الغرض الشعرى، فالشعر الحجازى يدور غالبًا حول الغزل، أما الشعر العراقى فيغلب عليه الهجاء، ومن المعروف أن الصياغة الفنية للغزل تختلف عن الصياغة الفنية للهجاء، ومن ثم، فإن التباين بين الشعر الحجازى والعراقى آنذاك، تباين فى طريقة التناول الفنى، وليس فى جوهر الفن الشعرى وأصوله ومنابعه، على نحو ما يبدو من تباين بين المذهب الكلاسيكى والرومانسى.

---

[٧٤] المرجع السابق : ١٥١.

[٧٥] المرجع السابق : ١٥٥.

الفصل الثالث

قضية وضع الشعر بين ابن سلام
وطه حسين

لقد أصبح من الحقائق العلمية، التى لا تقبل الجدل، القول بأن وضع الشعر وانتحاله، ظاهرة أدبية، تشيع فى كثير من الآداب القديمة، مثل الأدب اليونانى، والأدب الفارسي، والأدب الهندى.

وهذا الحكم ينطبق كذلك على الأدب العربى القديم، والجاهلى بنوع خاص[1].

ويرجع الفضل فى الكشف عن شيوع هذه الظاهرة فى الشعر الجاهلى إلى بعض علماء العربية، ورواة الشعر ونقاده الذين أسهموا فى جمع التراث الأدبى واللغوى منذ عصر تدوين العلوم فى القرن الثانى الهجرى.

ومن أبرز هؤلاء العلماء والرواة، أبو عمرو بن العلاء، وحماد بن سلمة، وخلف الأحمر، والجيل الذى جاء من بعدهم كالأصمعى، وأبى عبيدة، والمفضل الضبى[2]، وابن هشام مهذب السيرة النبوية.

وقد اقتفى هؤلاء الأعلام أثر رواة الحديث النبوى وطبقوا كثيرًا من قواعدهم النقدية، التى وضعوها لمعرفة صحيح الحديث من زائفه[3]، وذلك حين تصدوا لرواية الشعر الجاهلى.

ولكن جهودهم فى هذا المجال قصرت فى كثير من الأحيان على الشك فى صحة بعض الأشعار، أو صحة نسبتها إلى قائليها، أو بيان ما فى الرواية الشعرية من تزيد أو نقصان.

ومن يوضح هذه الحقيقة، قول أحد معاصرى خلف الأحمر، راوية الشعر وناقده، له «بأى شيء ترد هذه الأشعار التى تروى ؟؟ قال له : هل فيها ما تعلم أنت أنه مصنوع لا خير فيه ؟ قال : نعم.

---

[1] طه حسين، فى الأدب الجاهلى، ط العاشرة : ١١٣ وناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية، ط الرابعة : ٢٨٧ - ٢٩٢.

[2] راجع : طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ٥٥.

[3] عثمان موافى، منهج النقد التاريخى والمنهج الإسلامى، الطبعة الأولى : ١١ - ٦٧.

قال أفتعلم فى الناس من هو أعلم بالشعر منك ؟!

قال نعم، قال : فلا تنكر أن يعلموا من ذلك، أكثر مما تعلمله أنت»[٤].

وهذه الرواية التى يرويها أبو عبيدة، وفحواها أنـه لقـى ومعـاصر لـه، داود ابن الشاعر متمم بن نويرة، فسألاه عن شعر أبيه، فاسـتطرد فـى الروايـة، فلمـا نفـد شعر أبيه «أخذ يزيد فى الأشعار ويصنعها لنـا.. وإذا كـلام دون كـلام متمـم، وإذا هو يحتذى على كلامه... فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله»[٥].

فهاتان الروايتان يمكن أن يستدل بهما، على أن بعض رواة الشعر ونقـاده، فى القرنين الثانى والثالث الهجريين قد أدركوا ما أصاب تراثنـا الشـعرى مـن وضـع وانتحال. ولكن موقفهم من ذلك، لم يتعد الإشارة إلى هذه الظاهرة، والتمثيل لهـا. ومما يجدر الإشارة إليه أن هناك بعض النافد الأفذاذ الذين لم يقفوا فى دراستهم لهـذه الظاهرة، عند هذا الحد، بل تجاوزوا ذلك إلى الوصف والتحليل والتعليل.

وخير مثال على هذا، محمد بن سـلام الجمحـى ٢٣١ هــ صـاحب كتـاب طبقات فحول الشعراء[٦]، الذى تناول هذه الظاهرة فى كتابه السـابق تنـاولاً علميًـا دقيقًا.

وقد استهل دراسته لها، بالكشف عن شيوعها فى الشعر الجاهلى.

ويبدو لنا واضحًا من قوله فى مقدمة هذا الكتاب «وفى الشـعر المسـموع، كلام مفتعل موضوع، لا خير فيه، ولا حجة فى عربيته، ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف»[٧].

---

[٤] طبقات فحول الشعراء، ط الثانية : ١ / ٧.

[٥] المرجع السابق : ١ / ٤٧ – ٤٨.

[٦] تحقيق محمود شاكر، وقد نشر هذا الكتاب قبل تحقيق شـاكر تحت اسم طبقـات الشعراء، وقـام بهـذا العمل المستشرق الألمانى يوسف هل.

[٧] المرجع السابق : ١ / ٤.

ويشير إلى أن هذا الشعر، لم يؤخذ شفاها عن الرواة وإنما أخذ عن الصحف، وهى عرضة للتحريف والتبديل والنسخ والإزالة[٨]، يضاف إلى ذلك أنه لم يعرض على علماء الشعر لتصحيحه وتوثيقه.

يقول «وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، و لم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه، أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفى»[٩].

ويكشف هذا النص عن التحرج الذى كان ينتاب علماء الرواية إزاء الخبر المكتوب، أو الرواية عن الصحيفة التى تعد أدنى مراتب تلقى العلم عندهم.

فأساس تلقى العلم، المشافهة والسماع، والاتصال المباشر بين طالب العلم والعالم، وهذا لا يتوافر فى الرواية عن الصحيفة أو الكتاب[١٠].

ثم يمثل للشعر الموضوع بالشعر الذى نسبه محمد بن إسحاق صاحب السيرة النبوية، إلى عاد وثمود، وهما من قبائل العرب البائدة، ويتضح هذا من قوله «وكان ممن أفسد الشعر وهجنه، وحمل كل غثاء فيه، محمد بن إسحاق بن يسار، ولى آل مخرمة بن عبد المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسير، فقبل الناس عنه الأشعار وكان يعتذر منها ويقول، لا علم لى بالشعر أتينا به فأحمله و لم يكن له ذلك عذرًا، فكتب فى السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرًا قط، وأشعار النساء، فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارًا كثيرة وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف»[١١]. ويشك فى صحة هذا الشعر مستدلاً على شكه، ببعض الأدلة النقلية من القرآن الكريم، التى تشير إلى ضياع أخبار عاد وثمود وطمس معالم هذه القبائل. مثل قوله تعالى ﴿**وأنه أهلك**

---

[٨] عثمان موافى، منهج النقد التاريخ الإسلامى والمنهج الأوربى، ط الرابعة : ٤٧ - ٤٨.

[٩] طبقات فحول الشعراء : ١ / ٤.

[١٠] منهج النقد التاريخى الإسلامى : ٨٣ - ٨٤.

[١١] طبقات فحول الشعراء : ١ / ٨.

عادًا الأولى * وثمود فما أبقى﴾[12]، وقوله تعالى فى عاد **﴿فهل ترى لهم من باقية﴾**[13].

وقوله **﴿ألم يأتكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله﴾**[14].

ولا يكتفى بهذا الدليل النقلى، بل يسوق أدلة أخرى، تاريخية وعقلية.

من ذلك مثلاً، أن اللغة التى كان يتكلم بها عاد وثمود، مختلفة تمامًا عن اللغة العربية التى نزل بها القرآن واستعملت فى عهد النبى، صلى الله عليه وسلم، وهى العربية الفصحى، لغة عرب الشمال أبناء إسماعيل.

ومصداقًا لهذا قولة أبى عمر بن العلاء المشهورة «ما لسان حمير وأقاصى اليمن اليوم، بلساننا، ولا عربيتهم بعربيتنا»[15].

وعلى هذا فليس من المعقول، أن تكون لغة هذا الشعر المشكوك فى صحته هى اللغة العربية الفصحى التى لم يكن أصحاب هذا الشعر يعرفونها، ولم تكن قد ولدت بعد.

لأن ظهور هذه اللغة الفصحى يرجع إلى فترة متأخرة عن ذلك أى إلى عهد إسماعيل بن إبراهيم.

ومن الغريب أن هذا الشعر الذى رواه ابن اسحاق ونسب إلى هذه القبائل البائدة، جاء بعضه فى شكل قصائد. ويرى ابن سلام إن هذا لا يتفق وأولية الشعر العربى، ويتضح هذا من قوله «ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات، يقولها الرجل فى حادثة وإنما قصدت القصائد، وطول الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف.

---

[12] سورة النجم، آية ٥٠ - ٥١.

[13] سورة الحاقة، آية ٨.

[14] سورة إبراهيم آية ٩.

[15] طبقات فحول الشعراء : ١ / ١١.

وهذا يدل على إسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتبع[١٦]، ثـم يذكـر شـواهد على ذلك، من قديم الشعر تؤكد صحة ما يذهب إليه[١٧].

ومن قراءة هذه الشواهد، يتضح لنا أن أولية الشعر العربى كانت أبياتًا قلائل، ثم مقطعات، و لم تقصد القصائد إلا فى فترة قريبة عهد بالإسلام، وهى ترجع إلى حرب البسوس، وينسب ذلك إلى أحد شعراء هذه الفترة، وهو المهلهل ابن ربيعة التغلبى «وكان أول من قصد القصائد، وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبى فى قتل أخيه كليب بن وائل»[١٨].

و لم يقتصر ابن سلام فى تناول ظاهرة وضع الشعر على هذه الأدلة، بل أضاف إلى ذلك دليلاً فنيًا، يتمثل فى النقد الداخلى لنص هذا الشعر الموضوع، والكشف عن خصائصه الفنية واللغوية، ويبدو هذا بوضوح من وصفه الشعر المنسوب لعاد وثمود بأنه ضعيف الأسر، قليل الطلاوة[١٩].

وهو أقرب إلى النظم منه الشعر «فهو كلام مؤلف معقود بقواف»[٢٠] أى نظم يخلو مما يمتع الحس ويثير الوجدان، ولا يشبه من الناحية الفنية الشعر الجاهلى.

والواقع أن ابن سلام لا يعد الناقد الوحيد الذى شك فى بعض الأشعار التى وردت فى السيرة، بل شاركه فى ذلك نقاد آخرون وعلماء لعل من أبرزهم ابن هشام ٢١٨ هـ مهذب السيرة، ولقد دفعه هذا إلى حذف كثير من الأشعار التى رواها ابن اسحاق فى السيرة، و لم تثبت صحتها لديه[٢١].

وعلى أية حال، فإن ابن سلام لم يكتف فى تناوله لهذه الظاهرة بوصفها على النحو الذى أشرنا إليه، ولكنه تجاوز ذلك إلى التعليل الذى يتمثل فى ذكر

---

[١٦] المرجع السابق : ١ / ٢٦.

[١٧] المرجع السابق، ١ / ٢٦ – ٣٨.

[١٨] المرجع السابق : ١ / ٣٩.

[١٩] المرجع السابق : ١ / ١١.

[٢٠] المرجع السابق : ٨.

[٢١] راجع مقدمة ابن هشام : ٤.

العوامل التى أدت إلى ظهورها على هذا النحو، الذى وضح لنا.

ومن أهم هذه العوامل عاملان هما : العصبية القبلية وتزيد الرواة.

ومما يوضح هذا قوله «فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها وآثارها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم، ثم كانت الرواة بعد، فزادوا فى الأشعار التى قيلت»[٢٢] وقوله كذلك عن حماد الراوية، الذى جمع أشعار العرب وأخبارها وكان غير موثوق به، كان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره، ويزيد فى الأشعار.

ويروى عن يونس بن حبيب أحد لغوى البصرة، قوله عن حماد : «العجب لمن يأخذ عن حماد، كان يكذب ويلحن ويكسر»[٢٣].

ويبدو لى أن من أقوى العوامل التى بعثت على ظهور العصبية القبلية فى وضع الشعر، وتزيد الرواة فى رواية الشعر الموضوع ضياع كثير من التراث الشعرى، نظرًا لموت كثير من الرواة فى الفتوحات الإسلامية، وعدم تدوين هذا التراث.

وقد أدرك هذه الحقيقة محمد بن سلام، فقال مستشهدًا بكلام لعمر ابن الخطاب مؤداه «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»[٢٤] ثم علق على هذا بقوله «فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته. فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يؤلوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من هلك من العرب بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير»[٢٥].

---

[٢٢] طبقات فحول الشعراء : ٤٦.

[٢٣] المرجع السابق : ١ / ٤٨.

[٢٤] المرجع السابق : ١ / ٤٩.

[٢٥] المرجع السابق : ١ / ٢٥.

ونحن نتفق مع ابن سلام فى أن كثيرًا من الشعر الجاهلى قد ضاع، ومات كثير من رواته، لكننا نختلف معه فى إدعائه بانشغال العرب بعد الإسلام بالفتوح عن قول الشعر. فالمتأمل الفطن فى تراثنا الشعرى بعد الإسلام، يتضح له أن الشعر لم ينضب معينه، لكنه وجه فى بداية الدعوة الإسلامية وجهة أخرى، نحو خدمة العقيدة الإسلامية، وظهر فيه نوع من الالتزام بالقيم الإسلامية.

وهذا يفسر لنا سر وصف الأصمعى شعر حسان بن ثابت فى الإسلام، باللين والضعف بالقياس إلى شعره فى الجاهلية[٢٦].

ومهما يكن من أمر، فثمة ظاهرة أخرى، يستدل بها ابن سلام على ضياع هذا الشعر، وهى قلة ما وصل إلينا من شعر طرفة وعبيد، إذ لم يزد ديوان كل مهما على عشر قصائد وهذا لا يتناسب، وشهرة كل منهما، وفحولته الشعرية «وإن كان ما يروى من الغثاء لهما، فليسا يستحقان مكانهما على أفواه الرواة، ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذى نالهما من ذلك أكثر، وكانا أقدم الفحول، فلعل ذلك لذاك، فلما قل كلامهما حمل عليهما حمل كثير»[٢٧].

ومما تجدر ملاحظته أن جهد ابن سلام فى تناول هذه الظاهرة لم يقتصر على الناحية النظرية وحسب، بل تجاوز ذلك إلى التطبيق.

ويبدو هذا من تعليقه على بعض الأبيات التى رواها فى طبقات الشعراء، بأنها غير صحيحة النسبة إلى من تنسب إليه وقد يصحح هذا الخطأ، وينسبها إلى قائلها الحقيقى، ومما يوضح هذا، قوله معلقًا على هذا البيت، الذى ينسب للنابغة.

فألفيت الأمانة لم تخنها كذلك كان نوح لا يخون

«أجمع أهل العلم على أن النابغة لم يقل هذا، ولم يسمعه عمر ولكنهم غلطوا بغيره من شعر النابغة، فإنه قد ذكر لى أن عمر بن الخطاب سأل عن بيت النابغة :

---

[٢٦] المرزبانى، الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق على البحاوى : ٧٩.

[٢٧] طبقات فحول الشعراء : ١ / ٢٦.

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة … وليس وراء الله للمرء مذهب

وحرى أن يكون هذا البيت، لا البيت الأول[٢٨].

ثم يقول عن الشعبى، الذى روى البيت السابق موضع الخلاف ونسبه إلى النابغة «وقد تروى العامة أن الشعبى كان ذا علم بالشعر، وأيام العرب، وقد روى عنه هذا البيت وهو فاسد»[٢٩].

ثم يضيف إلى ذلك أن روى عن الشعبى بعض أبيات نسبت إلى لبيد وهى:

باتت تشكى إلى النفس مُجهشة … وقد حملت سبعًا بعد سبعين

فإن تعيشى ثلاثًا تبلغى أملا … وفتى الثلاث وفاء للثمانين

ويعقب على هذا قائلاً «ولا اختلاف فى أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث، ويستعان به على السهر عند الملوك والملوك لا تستقصى»[٣٠].

ومهما يكن من أمر، فالمتأمل منحى ابن سلام فى دراسة هذه الظاهرة، يلحظ أنه كما أشرنا، منحى علمى، يقوم على وصف الظاهرة، وتحليلها، ثم تعليلها بعد ذلك.

وعلى الرغم من هذا، فقد يبدو للوهلة الأولى، أنه منحى سلبى، يعنى بالكشف عن الداء وأسبابه، دون أن يقدم علاجًا له.

ولكن النظرة الفاحصة فى منحى هذا الناقد فى تناول هذه الظاهرة تؤدى بنا إلى نتيجة أخرى، تختلف عن هذا التصور غير الدقيق.

فصحيح أن صاحبنا عنى فى تناوله لهذه الظاهرة بالكشف عن الداء، لكن هذا يعد فى حد ذاته خطوة أولى نحو العلاج الصحيح.

يضاف إلى ذلك أنه وضع فى أيدينا بعض المقاييس النقدية التى يمكن

---

[٢٨] طبقات فحول الشعراء : ١ / ٦٠.

[٢٩] طبقات فحول الشعراء : ١ / ٦٠.

[٣٠] المرجع السابق : ١ / ٦١.

الاستعانة بها فى معرفة صحيح الشعر من زائفه، وهذه المقاييس منها ما هو نقلى أو عقلى أو تاريخى، أو فنى، وهذا المقياس الأخير قد يرجع إلى الخصائص اللغوية والفنية للشعر الجاهلى، وقد يرجع كذلك إلى الذوق الفنى، الذى يعده ابن سلام حاسة فنية، يكتسبها راوى الشعر وناقده من كثرة حفظه للشعر وروايته له.

وعلى هدى منها، يستطيع الناقد تمييز صحيح الشعر من زائفه، وجميله من قبيحه، دون أن يضع قواعد أو رسومًا لذلك.

ومصداقًا لهذا قوله عن إعمال العلماء النقاد، هذه الحاسة الفنية فى نقد الشعر، ومعرفة أصيله من زائفه - يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة ينتهى إليها، ولا علم يوقف عليه. وإن كثرة المدارسة، لتعدى على العلم به، فكذلك الشعر يعرفه أصل العلم به[٣١].

وعلى أية حال، فإن تطبيق ابن سلام هذه المقاييس النقدية، يكشف لنا عن سعة أفقه النقدى، وإلمامه بالتراث الشعرى القديم.

يضاف إلى ذلك أن دراسته لهذه الظاهرة، وتناوله العلمى لها سواء من الناحية النظرية، أم من الناحية التطبيقية يعد شيئًا جديدًا بالقياس إلى عصره، وسابقة علمية فى تاريخ تراثنا النقدى، تستهدف تنقية هذا التراث من بعض الأوشاب التى علقت به، وتوثيقه.

والواقع أن قضية وضع الشعر لم تنته بانتهاء ابن سلام بل ظلت حية من بعده، و لم تقف عند الشعر الجاهلى، بل امتدت إلى الشعر فى العصور الإسلامية[٣٢] وفى العصر الحديث ارتفعت بعض الأصوات النقدية إبان نشأة الجامعة المصرية، مطالبة بإعادة النظر فى تراثنا الشعرى القديم، وتوثيقه، متأثرة ببعض الاتجاهات العلمية الحديثة فى الغرب.

ومن أبرز هؤلاء النقاد الذين دعوا إلى ذلك، طه حسين فى كتابه

---

[٣١] المرجع السابق : ٦ - ٧.

[٣٢] راجع فى ذلك ترجمة مجنون ليلى فى الشعر والشعراء لابن قتيبة،وأبى الفرج الأصفهانى،الأغانى،ج ١.

"فى الشعر الجاهلى" الذى صدر عام ١٩٢٦م، ولكن دعوته اتخذت موقف الشك المطلق فى صحة الشعر الجاهلى، مما أثار عليه حافظة النقاد المحافظين[٣٣].

لذا صودر هذا الكتاب، وأعيد نشره تحت اسم "فى الأدب الجاهلى" بعد أن حذف المؤلف بعض فصوله، وأضاف إليه فصولاً أخرى[٣٤] وعدل بعض عباراته، وحذف بعض الآراء لكنه احتفظ بكثير من آرائه التى أثارها فى كتابه السابق. والمتأمل فى هذا الكتاب يلحظ أن طه حسين استهل دراسته لقضية وضع الشعر بالحديث عن مفهوم الأدب ومناهج دراسته قديمًا وحديثًا، مشير إلى أن هناك مذهبين فى دراسة الأدب، أحدهما تقليدى يقوم على التسليم بصحة ما جاء من القدماء، وآخر غير تقليدى يقوم على الشك فى صحة ما جاء من روايات ونصوص أدبية ثم يرفض مذهب التسليم، ويستمسك بمذهب الشك، الذى يبعث كما يقول «على القلق والاضطراب، وينتهى فى كثير من الأحيان إلى الإنكار والجحود»[٣٥].

ومن هذا المنطلق، وتطبيقًا لمبدأ الشك غير اليقينى الذى ارتضاه مذهبًا له، يتناول الأدب الجاهلى والشعر بنوع خاص، منتهيًا من شكه إلى نتيجة خطيرة مؤداها «أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبًا جاهليًا ليست من الجاهلية فى شىء، وإنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم، وأهواءهم، أكثر مما تمثل حياة الجاهليين. ولا أكد أشك فى أن ما بقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جدًا، لا يمثل شيئًا، ولا يدل على شىء، ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى»[٣٦].

ولنا أن نتساءل بعد ذلك، عن أهم الدوافع التى دفعت طه حسين إلى الشك فى وجود الشعر الجاهلى على النحو الذى رأيناه ؟؟

---

[٣٣] راجع : الرافعى، تحت راية القرآن : ١٣٤ - ١٤٩.

محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر، ط ١٩٧٠م : ج٢، ص ٢٩٦ - ٣٠٤.

[٣٤] راجع مقدمة فى الأدب الجاهلى، ط العاشرة : ٥.

[٣٥] المرجع السابق : ٦٢.

[٣٦] المرجع السابق : ٦٥.

لقد كشف لنا فى النص السابق عن بعض هذه الدوافع التى دفعته إلى الشك فى صحة الشعر الجاهلى. وهى عدم تصوير هذا الشعر، لأهل عصره تصويرًا دقيقًا.

وإذا كان الشعر الجاهلى لا يصور حياة أهل الجاهلية على وجهها الصحيح، فما السبيل إلى معرفة هذه الحياة ؟؟

يحيل لنا طه حسين فى هذا على القرآن الكريم، الذى يعده أوثق المصادر، التى صورت بصدق حياة العرب قبل الإسلام.

ويوضح هذا قوله «... وأما القرآن فيمثل لنا شيئًا آخر يمثل لنا حياة دينية قوية، تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدال.

وفيما كانوا يجادلون، ويخاصمون ويحاورون ؟ فى الدين، وفيما يتصل بالدين من هذه المسائل المعضلة... فى البعث فى الخلق، فى إمكان الاتصال بين الله والناس، فى المعجزة وما إلى ذلك.

أفتظن قومًا يجادولن فى هذه الأشياء من الجهل والغباوة والغلظة والخشونة، بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين ؟؟

كلا لم يكونوا جهالا، ولا أغبياء، ولا غلاظا، ولا أصحاب حياة خشنة، وإنما كانوا أصحاب علم، وذكاء، وأصحاب عواطف رقيقة، وعيش فى لين ونعمة»[٣٧].

والواقع أن الصورة التى استخلصها طه حسين من القرآن الكريم للعرب قبل الإسلام، التى تصور ما وصلوا إليه من رقى فكرى وعقلى، لا تنطبق على كل العرب، بل على فئة منهم، وهذه الفئة تنتمى إلى الحواضر العربية، مثل مكة والمدينة.

ومن المعروف أن الوحى نزل فى هذه البيئة الحضرية وما يجاورها أو يدخل فى نطاقها[٣٨].

---

[٣٧] المرجع السابق : ٧٣ - ٧٤.

[٣٨] راجع : الزركشى، البرهان فى علوم القرآن، دار الجيل بيروت : ١ / ١٨٧ - ٢٠٥.

وثمة فئة أخرى، وهم أهل البادية، وهؤلاء كان يغلب عليهم الغلظة والخشونة، وهم الأعراب الذين وصفهم القرآن بأنهم **﴿أشد كفرًا ونفاقًا، وأجدر أن لا يعلموا حدود ما أنزل إليهم﴾**[٣٩].

ووصفهم كذلك بأنهم مسلمون قولا، و لم يمس الإيمان قلوبهم الغليظة **﴿قالت الأعراب آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا، ولما يدخل الإيمان قلوبكم﴾**[٤٠].

وبناء على هذا يمكننا القول، بأن تصوير الشعر الجاهلى لطباع أهل البادية، يتفق وتصوير القرآن لهذه الطباع. فالقول بأن الشعر الجاهلى يصور العرب، على غير صورتهم الحقيقية، قول فيه نظر، ولا ينبغى أن ينبنى عليه رأى علمى، أو يستخلص منه نتيجة علمية تؤدى إلى إنكار وجود هذا الشعر.

ومهما يكن من أمر، فإن طه حسين لم يبن شكه على هذا الدافع وحده، بل على دوافع أخرى، لعل من أهمها أن الشعر الجاهلى لا يصور كذلك الحياة السياسية، ولا الحياة الاقتصادية عند العرب.

كما أنه لا يوضح التباين اللغوى بين عرب الشمال أبناء عدنان، وعرب الجنوب أبناء قحطان، الذين كانوا يتكلمون لغة مختلفة عن لغة العدنانيين.

يقول «إن الأدب الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية، ولنحتهد فى أن نعرف اللغة الجاهلية هذه، ما هى، أو ماذا كانت فى العصر الذى يزعم الرواة، أن أدبهم الجاهلى هذا قد ظهر فيه ؟

أما الرأى الذى اتفق عليه الرواة، أو كادوا يتفقون فهو أن العرب ينقسمون قسمين، قحطانية منازلهم الأولى فى اليمن، وعدنانية منازلهم الأولى فى الحجاز وهم متفقون على أن القحطانية عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العاربة، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتسابًا، كانوا يتكلمون لغة

---

[٣٩] آية ٩٧ من سورة التوبة.

[٤٠] آية ١٤ من سورة الحجرات.

أخرى هى العبرانية، ثم تكلموا لغة العرب العاربة»[٤١].

ثم ينقل نصًا من نصوص لغة عرب الجنوب، عن المستشرق جويدى، ويكشف هذا النص التباين الواضح بين لغة عرب الشمال، وعرب الجنوب[٤٢].

ويلاحظ كذلك، أن الشعر الجاهلى لم يكشف عن التباين اللهجى بين قبائل عرب الشمال كذلك، ومصداقًا لهذا قوله عن المعلقات السبع «نستطيع أن نقرأ القصائد السبع، دون أن تشعر فيها بشىء يشبه أن يكون اختلافًا فى اللهجة أو تباعدًا فى اللغة، أو تباينًا فى مذهب الكلام»[٤٣].

وصحيح أن الشعر الجاهلى، لا يكشف عن التباين اللغوى بين عرب الشمال وعرب الجنوب، على ما بينهم من تفاوت لغوى كبير، كما أنه لا يكشف كذلك عن التباين اللهجى، بين قبائل عرب شمال الجزيرة بعضها وبعض.

لكن هذا القول مردود عليه فوقائع التاريخ تثبت نزوح بعض قبائل عرب الجنوب إلى شمال شبه الجزيرة العربية، ووسطها وذلك بعد انهيار سد مأرب[٤٤].

ويقال إن قبيلة كندة التى ينتسب إليها الشاعر الجاهلى امرؤ القيس، نزحت من الجنوب فى هذه الفترة، وأسست مملكة لها هناك[٤٥].

ولا شك أن نزوح هذه القبائل الجنوبية واختلاطها بالقبائل الشمالية، أدى إلى حدوث نوع من التقارب اللغوى بين القبائل العربية.

وبتمادى الزمن نشأت لغة أدبية واحدة، سادت شبه الجزيرة العربية، وقد تكون فى الأصل لهجة من لهجات هذا القبائل، كلهجة قريش مثلاً وهذه اللغة الأدبية، هى لغة الشعر الجاهلى، وهى كذلك اللغة التى نزل بها القرآن الكريم.

---

[٤١] فى الأدب الجاهلى : ٨٠.

[٤٢] المرجع السابق : ٨٥ - ٨٦.

[٤٣] المرجع السابق : ٩٣ - ٩٤.

[٤٤] بلاشير، تاريخ الأدب العربى : ١ / ٣٤، وناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلى : ٤٠٨.

[٤٥] شوقى ضيف، تاريخ الأدب العربى - العصر الجاهلى، ط السابعة : ١ / ٢٣٢.

وثمة حقيقة تاريخية أخرى، وهى أن اتجاه رواة اللغة بعد الإسلام إلى جمع تراث العرب اللغوى، واتجاه رواة الشعر إلى جمع التراث الشعرى، كان يهدف إلى غاية واحدة وهى جمع المادة اللغوية أو الأدبية، التى تتسم بالنقاء اللغوى، وفصاحة التعبير وجزالته، وتتفق ولغة القرآن. وهذا يفسر لنا سر، عدم أخذ رواة اللغة مادتهم اللغوية عن كل القبائل العربية، وقصر ذلك على بعضهم دون بعض «عليا هوازن، وسفلى تميم»[٤٦]. كما يفسر لنا كذلك، ميل رواة التراث الشعرى عند العرب، إلى الانتقاء والاختيار، لا إلى الإحصاء[٤٧] مراعين فى ذلك فصاحة اللفظ وجزالة التعبير، وجودة المعنى. ولذا يظهر أنهم كانوا يقصدون بجودة المعنى المعنى الخلقى النبيل الذى يتفق والقيم الإسلامية[٤٨]، وقد يصح القول بأنهم أهملوا رواية الشعر الذى يتحدث عن الوثنية، أو المعتقدات الدينية غير الإسلامية[٤٩] وهذا يتفق وما يقال عن ضياع الشعر الجاهلى.

وقد يكون من بين هذا الشعر الذى ضاع، أو أهملت روايته، ما يصور الحياة السياسية والدينية والاقتصادية عند العرب، أدق تصوير.

وبهذا تتهاوى دوافع شك طه حسين، واحدة تلو الأخرى.

وإحقاقًا للحق نقول، إن الرجل لم يقف فى دراسته لهذه القضية، عند إثارة مثل هذه الدوافع التى بنى عليها شكه، بل أضاف إلى ذلك، ذكر بعض العوامل التى أدت إلى نشأة الوضع والانتحال فى الشعر الجاهلى، مثل العامل السياسى، ونقصد بذلك الصراع السياسى الذى حدث بعد الإسلام بين بعض القبائل العربية.

وحرص كل قبيلة على أن يكون لها مآثر فى الجاهلية[٥٠] ومن المعروف أن الشعر، هو أنسب وسيلة لتخليد هذه المآثر.

---

[٤٦] السيوطى، المزهر، ١ / ٢١١ - ٢١٢.

[٤٧] يتضح هذا فى منحى الأصمعى فى الأصمعيات وكذا المفضل الضبى فى المفضليات.

[٤٨] راجع ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ / ٦٤ - ٧٤.

[٤٩] بلاشير، تاريخ الأدب العربى، ١ / ٢١٠.

[٥٠] فى الأدب الجاهلى : ١٢١ - ١٣٠.

وقد كانت هذه ثغرة نفذ من خلالها كثير من الشعر الموضوع.

وثمة عوامل أخرى ذكرها طه حسين فى هذا الصدد مثل العامل الدينى، الذى لا يقل خطرًا فى رأيه عن العامل السياسى فى هذه الناحية.

ويتضح هذا من قوله «و لم تكن العواطف والمنافع الدينية أقل من العواطف والمنافع السياسية أثرًا، فى تكلف الشعر، ونحله، وإضافته إلى الجاهليين»[٥١].

ويبدو أنه يقصد بالعامل الدينى هنا، تسابق بعض الشعراء إلى وضع الشعر الذى يحث على فضائل الأعمال، أو يعلى من شأن العقيدة الإسلامية، أو يعضد رأيًا أو مذهبًا[٥٢].

ومن هذه العوامل كذلك، دور القصاص فى وضع الشعر ودور الشعوبية، الذين كانوا يتعصبون ضد العرب ثم يضيف إلى ذلك تزيد الرواة[٥٣].

وقد أفاض فى الحديث عن هذا العامل ابن سلام كما رأينا، كما تحدث كذلك عن العصبية القبلية، التى أطلق عليها طه حسين اسم، الصراع السياسى.

وعلى أية حال، فإن طه حسين، لم يكتف فى دراسته لهذه القضية بالتنظير، بل التطبيق كذلك، واختص بتطبيقه بعض شعراء هذا العصر، وشعرهم، وبدأ بشعراء اليمن، فأنكر وجودهم ويتضح هذا من قوله «ليس لليمن فى الجاهلية شعراء وحظها من الشعر فى الإسلام ضئيل قليل»[٥٤].

ثم تحدث عن شعراء ربيعة، فأنكر ما نسب إلى كبار شعرائهم من شعر.

ويوضح هذا قوله «وأما ربيعة فحظها من الشعر والشعراء أقل من حظ المضريين، ولكنه أكثر من حظ اليمن والرواة يسمون لربيعة شعراء فحول، فى الجاهلية ولكنهم لا يروون لهؤلاء الشعراء الفحول إلا شيئًا قليلاً نحن مضطرون إلى رفضه»[٥٥].

---

[٥١] المرجع السابق : ١٣٢.

[٥٢] المرجع السابق : ١٣٢ - ١٤٧.

[٥٣] المرجع السابق : ١٣٢ - ١٤٧.

[٥٤] المرجع السابق : ١٦١.

[٥٥] المرجع السابق : ١٩١.

ثم يقف أمام امرئ القيس، وبعض الشعراء الذين كانوا على صلة به، وينتهي من دراسته لهم بالشك في أشعارهم.

ويبدو هذا من قوله «وقد رأيت من هذه الإلمامة الصغيرة بهؤلاء الشعراء الثلاثة، امرؤ القيس، وعبيد، وعلقمة أن الصحيح من شعرهم لا يكاد يذكر وأن الكثرة المطلقة من هذا الشعر مصنوعة»[٥٦].

ويطبق هذا الحكم على شعراء آخرين، جاء ذكرهم في ثنايا أخبار امرئ القيس، مثل عمرو بن قميئة، ومهلهل بن ربيعة وجليلة بنت مرة.

وهكذا يمضي طه حسين في دراسته لشعراء العصر الجاهلي، مطبقًا منهج الشك غير اليقيني، على شعرهم منتهيًا إلى تأكيد النتيجة نفسها، التي استهل بها دراسته لهذه القضية، وراح يدلل على صحتها، ومؤداها كما أشرنا، إنكار وجود الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلي.

ويلخص هذا قوله «أما نحن فمطمئنون إلى مذهبنا مقتنعون، بأن الشعر الجاهلي، أو كثرة هذا الشعر، لا تمثل شيئًا، ولا تدل على شيء، إلا ما قدمنا، من العبث، والكذب، والنحل»[٥٧].

وقد تصدى لتفنيد آراء طه حسين السابقة كثير من العلماء والنقاد المعاصرين[٥٨]، وألفت في ذلك كتب كثيرة ومن بين المآخذ الكثيرة التي أخذت عليه، إدعاؤه بأنه طبق منهج ديكارت في الشك، وهو بصدد دراسة هذه القضية.

فالواقع أن منهجه في الشك، يختلف عن منهج ديكارت لأن شكه كما رأيناه غير يقيني، إذ ينتهي إلى الإنكار والجحود، بينما الشك الديكارتي، شك يقيني[٥٩]، ويلخص هذا عبارة ديكارت المشهورة، أنا أفكر إذن أنا موجود.

---

[٥٦] المرجع السابق : ٢١٠ - ٢١١.

[٥٧] المرجع السابق : ٢٤٤.

[٥٨] مثل الرافعي، وفريد وجدي، والخضر حسين، الغمراوي، ومحمد عرفه. راجع محمد محمد حسين الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر : ٢ / ٢٩٦ - ٣٠٤، وناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، الفصل الرابع من الباب الرابع، ط الرابعة دار المعارف بمصر : ١ / ٣٧٧ - ٤٢٨.

ومن هذه المآخذ كذلك، بأنه استقى معظم آرائه فى هذه القضية، من بحث المستشرق الإنجليزى مارجليوث[٦٠] الذى نشر فى مجلة الجمعية الآسيوية[٦١] تحت عنوان The origins of Arabic Poetry، وذلك قبل صدور كتاب فى الشعر الجاهلى بعام واحد.

والمطلع على هذا البحث، يتضح له أن هناك اتفاقًا كبيرًا بين طه حسين ومرجليوث فى كثير من الآراء وخاصة فيما يتعلق بدوافع شكه، وعوامل وضع الشعر.

لكننا نلحظ فى الوقت نفسه تفاوتًا دقيقًا فى النتيجة التى وصل إليها كل منهما، فطه حسين ينتهى من شكه إلى إنكار صحة معظم الشعر الجاهلى، لا إنكار وجود الشعر الجاهلى، بينما ينتهى شك مرجليوث إلى إنكار الشعر الجاهلى جملة، ويوضح هذه الحقيقة قوله «إن الممالك التى كانت قبل الإسلام، والمعروفة لدينا من النقوش على درجة عالية من التمدن، ولكن لا يبدو أنه كان لها شعر. وإذا كان العرب المتحضرون ليس لهم شعر، فهل من الممكن أن يكون للبدو شعر متقن كالذى يوثقه العلماء المسلمون.

وعلى العموم، إن الأرجحية يجب أن تكون بجانب الافتراض القائل بأن كلا من الشعر والنثر المسجوع هما يشتقان أصلاً من القرآن، وأن تلك الجهود الأدبية التى سبقت القرآن، كانت أقل فنًا، وليست أكثر فنًا»[٦٢]، ومهما يكن من أمر، فإن صح القول بأن طه حسين لم يتمكن من الاطلاع على بحث مرجليوث، فبماذا تفسر الاتفاق بينهما فى كثير من الآراء ؟؟

هل المسألة ترجع إلى توارد الخواطر ؟؟ أو أن هناك أسبابًا أخرى ؟؟ قد

---

[٥٩] الرافعى، تحت راية القرآن : ١٨٥.

[٦٠] الرافعى، تحت راية القرآن : ١٨٥

[٦١] ترجم هذا البحث إلى العربية مؤخرًا "أصول الشعر العربى" وقام بهذه الترجمة يحيى الجبورى ١٩٧٨م، ونشرت هذه الترجمة تحت إشراف جامعة بغداد.

[٦٢] أصول الشعر العربى، الترجمة العر.. : ٨٦.

ترجع مثلاً إلى وحدة المصدر بينهما ؟؟ أنا أميل إلى هذا الفرض الأخير.

ويقوى هذا الفرض، إن قضية الشك فى الشعر الجاهلى أثيرت فى بيئة الاستشراق قبل ظهور بحث مرجليوث بأكثر من ستين عامًا، فقد أثارها المستشرق نولدكه ١٨٦٤م وتبعه فى ذلك مستشرقون آخرون[٦٣].

ومن الجائز أن يكون طه حسين ومرجليوث قد استضاءا فى صياغة أرائهما بهذا المصدر الاستشراقى.

هذه ناحية، وأخرى وهى أننا لا ينبغى أن نتجاهل المصادر العربية التى أفاد منها طه حسين كذلك، مثل كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى، الذى يرجع لصاحبه -كما أشرنا- فضل السبق على النقاد سواء القدماء أم المعاصرين، فى تناول هذا الموضوع تناولاً علميًا دقيقًا.

وواضح أن طه حسين قد أفاد كثيرًا من ابن سلام[٦٤]. وكما أفاد من ابن سلام، فقد أفاد كذلك من عالم عربى آخر، كان موضع اهتمامه، وهو ابن خلدون صاحب المقدمة المشهورة فى علم التاريخ، التى تضمنت نظرية له فى النقد التاريخى سبق بها كثيرًا من علماء النقد التاريخى فى أوربا[٦٥].

ولهذه النظرية جانبان، جانب سلبى وجانب إيجابى، أما الجانب السلبى فيقوم على الشك فى صحة بعض الروايات التاريخية، وبيان ما وقع فيه المؤرخون من أخطاء، وذكر العوامل التى أدت إلى ذلك.

ويتمثل الجانب الإيجابى فى وضع بعض المقاييس النقدية التى يمكن الاعتماد عليها فى نقد المرويات، مثل المقياس الاجتماعى والمقياس العقلى[٦٦].

---

[٦٣] مثل آهلوارد، وجويدى، وباسيه، وبروكلمان، وهوار. راجع : بلاشير، تاريخ الأدب العربى، ١ / ١٩٧- ١٩٨.

[٦٤] راجع فى الأدب الجاهلى مثلاً : ١٣٠ - ١٣٢، ١٥٥ - ١٥٦، ١٦٩، ١٧١.

[٦٥] راجع : عثمان موافى، منهج النقد التاريخى الإسلامى والمنهج الأوربى، مقدمة، ط الثانية، ج١.

[٦٦] راجع : مقدمة ابن خلدون : ١٢ - ٣٥، وقد تناولت هذا الموضوع بإفاضة فى بحث بعنوان "ابن خلدون ناقد التاريخ والأدب". راجع كتابى منهج النقد التاريخ - الملحق - ط الثانى، الثالثة، الرابعة.

ومن اللافت للنظر أن منحى طه حسين فى دراسة هذه القضية يتفق كثيرًا ومنحى ابن خلدون فى النقد التاريخى الذى أشرنا إليه آنفًا، إذ يتمثل كذلك فى جانبين، أحدهما سلبى، والآخر إيجابى.

أما الجانب السلبى، فيصوره شكه فى صحة الشعر الجاهلى وتعليل ذلك على النحو الذى رأينا.

أما الجانب الإيجابى، فيبدو واضحًا من إشارته إلى مقاييس النقد الداخلى للنص، التى عن طريقها يمكن معرفة صحيح الشعر من زائفه.

وقد عرض فى هذا الصدد بعض مقاييس القدماء، مثل غرابة اللفظ، أو بداوة المعنى.

ورأى أن أيًا من هذين المقياسين لا يكفى وحده لأداء هذه الوظيفة الفنية ومن ثم، فقد استحسن فى هذا المجال المزج بين هذين المقياسين.

ومن هذا المزج ينتج مقياس مركب من كل منهما.

ثم أضاف إلى ذلك مقياسًا آخر، أطلق عليه الخصائص الفنية «وهذه الخصائص الفنية يمكن أن تلتمس عند شاعر واحد، عند زهير مثلاً، ويمكن أن تلتمس عن طائفة من الشعراء»[٦٧].

وقد دفعه هذا إلى تقسيم شعراء العصر الجاهلى إلى مدارس شعرية، لكل مدرسة خصائصها الفنية التى تختص بها وتعرف عن طريقها[٦٨].

ويمكن أن نضيف إلى هذا الجانب الإيجابى ما كتبه طه حسين بعد ذلك بسنوات عن بعض شعراء العصر الجاهلى فى كتابه حديث الأربعاء[٦٩]، وتحليله قصائد من شعر هؤلاء الشعراء تحليلاً أدبيًا رائعًا، يكشف عن رهافة فى الحس الفنى، وسمو فى الذوق وإعجاب شديد بهذا الشعر.

ومن هنا يعد كتاب حديث الأربعاء شاهدًا على إيمان طه حسين بوجود الشعر الجاهلى، وتراجعا عن كثير من الآراء التى أثارها فى كتابيه فى الشعر الجاهلى وفى الأدب الجاهلى.

---

[٦٧] فى الأدب الجاهلى : ٢١٦.

[٦٨] المرجع السابق : ٢١٨.

[٦٩] راجع الجزء الأول من حديث الأربعاء (كتب القسم الخاص بشعراء العصر الجاهلى ١٩٣٥م).

الفصل الرابع

ابن قتيبة ونقد الشعر

٢١٣ هـ - ٢٧٦ هـ

يعد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى، من كبار علماء النقد الأدبى الموسوعيين فى القرن الثالث الهجرى الذين استوعبوا ثقافة عصرهم، برافديها العربى والأجنبى استيعابًا تامًا.

ويتمثل الرافد العربى فى الثقافة الإسلامية بألوانها المختلفة والثقافة اللغوية والأدبية وبعض المعارف التاريخية والاجتماعية.

كما يتمثل الرافد الأجنبى، فى الثقافة اليونانية والفارسية، والمنطق الأرسطى، وكتب الفلك والطب وبعض آداب الفرس والهند التى ترجمت إلى العربية[١].

ويبدو من السيرة الذاتية لهذا الناقد[٢] ، أنه عمل فترة طويلة قاضيًا فى دينور، التى ينتسب إليها، ولا شك أن هذه الإقامة الطويلة فى هذه البيئة الفارسية مكنته من اتقان اللغة الفارسية، والاطلاع علىآداب هذه اللغة فى مصادرها الأساسية.

وتعد مؤلفاته الغزيرة، التى تناولت كثيرًا من فروع الثقافة العربية والإسلامية وقضايا عصره ومجتمعه[٣]، إحدى ثمار هذه الثقافة المتنوعة.

كما كان لها كبير الأثر فى اتجاهه النقدى، نحو التنظير وصياغة القضايا النقدية، وتأصيلها.

وتحفل مقدمة كتابه الشعر والشعراء بكثير من هذه القضايا النقدية، التى تشكل فى مجموعها أصول نظرية نقد الشعر عند العرب.

وقد يصلح بعضها للتطبيق على أشعار الأمم الأخرى.

---

[١] أحمد أمين، ضحى الإسلام : ١ / ٢٢٧ - ٢٢٨، وكذا عثمان موافى، التيارات الأجنبية فى الشعر العربى : ١١٢ - ١٣٧ (حركة الترجمة).

[٢] ابن النديم، الفهرست، ط التجارية : ١١٥ - ١١٦، الخطيب البغدادى، تاريخ بغداد، ج ١٠، مقدمة تحقيق كتاب الشعر والشعراء : ٤٨ - ٥٣.

[٣] بلغ عدد هذه المؤلفات طبقات لما جاء فى الفهرست لابن النديم ثلاثة وثلاثين كتابًا.

وقد استهل ناقدنا دراسته لهذه القضايا، بقضية القدماء والمحدثين التى بدأت طلائعها تظهر فى نهايات القرن الأول الهجرى، وبدايات القرن الثانى، إثر ظهور اتجاهين متباينين فى الشعر العربى، اتجاه يحافظ على الأصول الفنية لهذا الشعر، واتجاه يحاول التحرر من هذه الأصول، والتجديد فى الموضوع والشكل.

ويطلق النقاد على أصحاب الاتجاه الأول اسم القدماء، ويطلقون على أصحاب الاتجاه الثانى اسم المحدثين.

وكان رواة الشعر واللغة من الجيل الأول، كأبى عمرو بن العلاء وخلف الأحمر، وحماد الراوية، يتعصبون للشعر القديم والجاهلى بنوع خاص، ويتخذونه مادة لرواياتهم، ويرفضون على العكس من هذا الاستشهاد بالشعر المحدث، الذى لم ينل حظوة عندهم.

وقد امتد التعصب للقديم حتى الجيل الثانى من الرواة كالأصمعى وأبى عبيدة، وابن الأعرابى، ولكن قديم هؤلاء كان يختلف زمنيًا عن قديم الجيل الأول من الرواة، فقد اتسع مفهومه، وأصبح لا يقتصر على الشعر الجاهلى وحسب بل الشعر الإسلامى كذلك، حتى سنة خمسين ومائة للهجرة[٤] وهى فترة الاحتجاج اللغوى.

وقد كان للعنصر الزمنى أثر كبير عند هؤلاء النقاد فى تقويم الشعر ونقده، حتى لقد شاع فيهم القول بأن الشعر كلما بعد عهده، كان أحظى بالقبول من الشعر الذى قرب عهده.

وعلى هذا كانوا يرفضون الشعر المحدث، لا شيء إلا أنه محدث حتى وإن بلغ مرتبة عالية من النضج الفنى.

وقد نلتمس لهؤلاء النقاد عذرًا، لأن هذه القضية ظهرت فى فترة جمع التراث اللغوى والأدبى عند العرب.

---

[٤] تناولت هذه الموضوع بإفاضة فى كتابى الخصومة بين القدماء والمحدثين. راجع الفصل الأول من الباب الأول "التعصب للقديم".

وكانت هذه الفترة تسمى بعصر الاحتجاج اللغوى، ولكن الملفت للنظر، أن التعصب للقديم ورفض المحدث، استمر بعد عصر الاحتجاج اللغوى وانقراض الرواة. ومن ثم، يصبح هذا التعصب أمرًا لا مبرر له، أو لجاجة كما يقول أحد نقادنا القدماء[٥].

ولذا لا نعجب أن يظهر فى القرن الثالث نقاد موضوعيون يقفون من الشعر المحدث موقفًا يتسم بالعدل والانصاف إذ دعوا إلى قبول الجيد من هذا الشعر، وكان على رأس هؤلاء الجاحظ، والمبرد، وابن المعتز، ثم ناقدنا ابن قتيبة[٦] الدينورى، الذى عبر عن موقفه من هذا الموضوع فى شكل قضية تقوم على العلة والمعلول، وترتكز على دعائم فنية أصيلة.

واستهل دراسته لهذه القضية، بالهجوم على النقاد المتعصبين للقديم الذين يتخذون من المقياس الزمنى أساسًا لقبول الشعر أو رفضه ووصفهم بالمقلدين، يقول «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارًا له، سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه»[٧].

ويقدم لنا تعليلاً، مقنعًا لهجومه على هؤلاء المقلدين وذلك حيث يقول «فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه فى متخيره ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده، إلا أنه قيل فى زمانه، وأنه رأى قائله»[٨].

ومن هنا يكشف لنا عن زيف المقياس الزمنى الذى كان يعتمد عليه هؤلاء

---

[٥] ابن رشيق، العمدة : ١ / ٩١.

[٦] الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم : ٢٥ - ٤٣.

[٧] الشعر والشعراء : ١ / ٦٢.

[٨] المرجع السابق : ١ / ٦٢، ٦٣.

النقاد، وأدى تمسكهم بهذا المقياس إلى قبول الشعر الردىء، الذى تقدم قائله زمنيًا. ورفض الشعر الجيد، لأنه ورد عن شاعر محدث.

على أن الجودة الفنية فى رأيه، ليست مقصورة على زمن دون زمن، ولا مختصة بعصر دون غيره، ففى كل عصر الجيد والردىء.

ويوضح هذا قوله «و لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قومًا دون قوم بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده فى كل دهر»[٩].

ثم ينظر إلى هذه القضية من زاوية أخرى، وهى أن القدم والحداثة مسألة نسبية، تختلف من عصر إلى عصر، ومن جيل إلى جيل. فكل قديم كان فى عصره حديثًا، ثم أصبح فى العصر الذى يليه قديمًا، وكل حديث سيصير يومًا ما قديمًا.

«فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول، لقد كثر هذا المحدث حتى لقد هممت بروايته.

ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد عنهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا»[١٠].

وعلى هذا يرفض المقياس الزمنى، ويضع بدلاً منه مقياسًا آخر، يقوم على النظر فى الأثر الشعرى، نظرة فنية موضوعية، غير مرتبطة باسم الشاعر أو زمن الشعر.

وأساس ذلك كله الجودة الفنية، فالشعر الذى تتحقق فيه الجودة الفنية يقبل، والذى لا تتوافر فيه هذه الصفة يرفض.

«فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه -له- وأثنينا عليه، و لم يضعه عندنا تأخر قائله، أوفاعله، ولا حداثة سنه. كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم، أو الشريف، لم يدفعه عندنا شرف صاحبه، ولا تقدمه»[١١].

---

[٩] المرجع السابق والصفحة.

[١٠] المرجع السابق : ٦٣.

لكن ما الذى يقصده ابن قتيبة بـالجودة الفنيـة ؟؟ يبـدو أنـه يقصـد بذلـك عذوبة اللفظ وطرافة المعنى ويتصل بذلك صحة الوزن، وحسن الروى، ونبل المعنى، ونبل قائله، وحسن التصوير(١٢).

وهذه هى مقاييس المحافظين فى نقد الشعر، التى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعمود الشعر عندهم الذى يتمثل فى «جزالة اللفـظ واسـتقامته، وشـرف المعنـى وصحتـه، والإصابة فى الوصف، والمقاربة فى التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتآمها علـى تخير لذيـذ الـوزن، ومناسبة المستعار للمسـتعار لـه ومشـاكلة اللفـظ للمعنـى، وشـدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما»(١٣).

وواضح من هذا، أن ابن قتيبـة، قـوم الشـعر المحـدث بمقيـاس المحـافظين مـن النقاد، فكل ما وافق الجيد من الشعر القديم يقبل، وكل ما لم يوافقه يرفض.

وبناء على هذا يمكننا القول بأن ابن قتيبة لم يقبل الشعر المحـدث جملـة، بـل قبل بعضه ورفض بعضه.

وإن موقفه من هذا الشعر لم يتعد اتخاذ الجيد من القديم، أساسًا لقبول هـذا الشعر أو رفضه.

وثمة قضايا أخرى تناولها ابن قتيبة فى مقدمة هذا الكتاب لعل مـن أهمهـا، البنية الفنية للقصيدة الجاهلية. فقد لاحظ أن القصيدة العربية القديمة كـانت تبـدأ ببكاء الأطلال، والغزل التقليدى، ثم وصف الرحلة الذى يتخلـص الشـاعر منـه إلى الغرض الرئيسى.

وقد علل تضمن القصيدة هذه العناصر الفنية تعليلاً نفسـيًا وبيئيًـا، ويتضـح هذا من قوله «وسمعت بعض أهـل الأدب يذكـر أن مقصـد القصيـد إنمـا ابتـدأ فيهـا بذكر الديار، فبكا وشكا، وخاطب الربع، واسـتوقف الرفيـق، ليجعـل ذلـك سـببًا،

---

(١١) المرجع السابق والصفحة.

(١٢) المرجع السابق : ١ / ٧٢ - ٧٣.

(١٣) الجرجانى، الوساطة : ٣٣ - ٣٤، ومقدمة كتاب حماسة أبى‌تمام، شرح المرزوقى : ١ / ٩.

لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازله العمد، فى الحلول والظعن، على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث، حيث كان؛ ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه...لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء.، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره فى السير، بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه وصغر فى قدره الجزيل»[١٤].

ويكشف هذا النص عن حقيقة أدبية هامة، وهى أن استهلال القصيدة بالغزل، أو بكاء الأطلال كان الباعث عليه، رغبة الشاعر فى جذب انتباه السامعين نحوه، وإثارة مشاعرهم.

وذلك بالضرب على وتر حساس، يمس شغاف قلوبهم، فالحديث عن الجنس الآخر، شيء محبب إلى نفوس الرجال.

يضاف إلى ذلك، أن حياة العربى رحلة متصلة، فهو لا يستقر فى مكان إلا حيث يوجد العشب والماء لأنهما عصبا الحياة فى الصحراء، وبدونهما يهدد الموت كل كائن حى يعيش فى هذه البيئة الموحشة.

ومن ثم، فإذا جف العشب، أو نضبت المياه، رحل العربى عن موطنه باحثًا عن موطن جديد غنى بالماء والعشب.

ولأن هذا الأمر يتكرر باستمرار، فقد يدور العربى دورته فى الصحراء، ثم يجد نفسه يومًا ما، فى المكان الذى كان يتخذه سكنًا له، وقد تقادم عهده، وأصبح أطلالاً بالية.

---

[١٤] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ / ٧٤ - ٧٥.

ومن هنا يدفعه الحنين إلى الماضى، فيذرف الدموع، ويبكى ماضيه العزيز.

ويفهم من فحوى النص السابق أن حديث ابن قتيبة عن موضوعات القصيدة على النحو الذى رأينا، لا ينطبق إلا على قصيدة المديح.

ومما يدل على صحة ذلك أن المرثية الجاهلية، لم تلتزم هذا البناء الفنى، وكانت تستهل بالرثاء، ولا تخرج عنه إلى موضوعات أخرى.

ومصداقًا لهذا قول الخنساء فى رثاء أخيها صخر :

عيناى جودا ولا تجمدا   ألا تبكيان لصخر الندى[١٥].

ويظهر أن ابن سلام، حين أفرد شعراء المراثى عن بقية فحول الشعراء، وجعلهم طبقة واحدة، قد لاحظ غلبة الرثاء على هؤلاء الشعراء، وعدم خروجهم فى المرثية عن موضوع الرثاء[١٦]، والتزامهم وحدة الموضوع فى القصيدة الشعرية، لا تعدد الموضوعات.

يضاف إلى ذلك، أن بعض المعلقات[١٧] وبعض قصائد من الأصمعيات والمفضليات، لا تلتزم هذا البناء الفنى التزامًا دقيقًا[١٨].

وهذا كله، يدعونا إلى القول بأن تعدد الموضوعات فى القصيدة الجاهلية، وترتيب عناصرها، على النحو الذى رأينا لم يكن ظاهرة فنية عامة، فى كل قصائد الشعر الجاهلى، بل كان ظاهرة غالبة على قصائد المديح، وما سار على نهجها من قصائد أخرى.

وقد ثار بعض الشعراء المحدثين فى القرن الثانى الهجرى على هذا البناء الفنى، ودعوا إلى التحرر منه، كما قام بعضهم بتطويره بحيث يتلاءم والتطور الحضارى والاجتماعى الذى طرأ على العرب بعد الإسلام[١٩].

---

[١٥] راجع القصيدة كاملة فى ديوان الخنساء.

[١٦] راجع طبقات فحول الشعراء لابن سلام "أصحاب المراثى" : ج ١.

[١٧] مثل معلقة عمرو بن كلثوم.

[١٨] راجع كتابنا من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم، ط دار المعرفة الجامعية : ٥٠ - ٥١.

وبالرغم من هذا كله، فإن ابن قتيبة الناقد الموضوعى الذى دافع عن الشعر المحدث لم يكن يقبل أى تجديد يمس الأصول العامة لهذا البناء الفنى.

ويوضح هذا قوله : «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكى عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى، أو يرحل على حمار أو بغل، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير»[٢٠].

وواضح من هذا النص أن ابن قتيبة يحظر على الشعراء المحدثين الخروج على الأطر الفنية لهذا البناء.

ويبدو أنه يقصد بذلك أبا نواس ومن سار على نهجه الذين كثر وقوفهم على القصور والحانات بدلاً من أطلال الصحراء، وأعلنوا ذلك فى شعرهم، ويوضح هذا قول أبى نواس مثلاً :

عاج الشقى على رسم يسائله   وعجت أسأل عن خمارة البلد[٢١].

والواقع أن أبا نواس على صواب فى هذا، لأن يصف أطلال عصره ومجتمعه الحضرى، لا أطلال العصر الجاهلى وبيئته البدوية، وهذا فى رأى هو الصدق الفنى بعينه.

ومن القضايا التى تناولها ابن قتيبة فى مقدمة هذا الكتاب علاوة على القضيتين السابقتين، **تقويم الشعر فنيًا من حيث اللفظ والمعنى.**

وقد اتكأ فى هذا التقويم على تقسيم الشعر قسمة عقلية منطقية، إلى أربعة أضرب :

ضرب حسن لفظه وجاد معناه، مثل قول أوس بن حجر :

---

[١٩] راجع الفصل الخاص بالبناء الفنى للمدحة عند أبى نواس، وراجع كذلك الفصل الخاص بالبناء الفنى للقصيدة فى كتابى "الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم".

[٢٠] الشعر والشعراء : ١ / ٧٦.

[٢١] راجع ديوان أبى نواس، ط دار صادر بيروت : ١٨١.

أيتهـا النفـس أجملـي جزعـا   إن الـذي تحذريـن قد وقعـا

وقول أبي ذؤيب الهذلي :

والنفـس راغبـة إذا رغبتـهـا   وإذا تـرد إلى قليـل تقنـع

وقول حميد بن ثور :

أرى بصري قد رابني بعد صحة   وحسبك داء أن تصح وتسلما[٢٢]

وضرب حسن لفظه ولم يجد معناه، ويمثل ابن قتيبة لذلك ببعض الشواهد الشعرية مثل قول عقبة بن كعب بن زهير :

ولمـا قضينا مـن منـى كل حاجة   ومسـح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهاري رحالنا   ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطـراف الأحاديـث بيننا   وسـالت بأعناق المطي الأباطح.

وقول جرير :

يا أخت ناجية السـلامُ عليكمُ   قبل الرحيل وقبل لوم العزل

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم   يوم الرحيل فعلت ما لم أفعل[٢٣]

وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه :

مثل قول لبيد :

مـا عاتب المرء الكريم كنفسـه   والمرء يصلحه الجليس الصالح

وقول الفرزدق :

والشيب ينهض في الشباب كأنه   ليـل يصيـح بجانبيـه نهار[٢٤]

وضرب تأخر لفظه وتأخر معناه، كقول الأعشى :

وفـوهًا كأقاحـي   غـداه دائم الهطل

---

[٢٢] الشعر والشعراء : ١ / ٦٥.

[٢٣] المرجع السابق : ١ / ٦٧.

[٢٤] المرجع السابق : ١/ ٦٨.

كما شيب براح با ... رد من عسل النحل

وقول الخليل بن أحمد :

إن الخليـط تصـدع ... فطـر بدائك أوقع

لولا جوارٍ حســان ... حـور المدامع أربع

أم البنيــن وأســما ... ءُ والرباب وبوز ع

لقلت للراحل ارحل ... إذا بـدالك أود ع

ويعجبنى تعليق ابن قتيبة على هذه الأبيات، الذى يقول فيه :

«وهذا الشعر بين التكلف ردىء الصنعة، وكذلك أشعار العلماء، ليس فيها شىء جاد عن سماح وسهولة ولو لم يكن فى هذا الشعر إلا أم البنين وبوزع لكفاه»[٢٥].

والواقع أن ابن قتيبة على صواب حين أحس أن شعر الشعراء يختلف عن شعر العلماء، وذلك لأن العالم تغلب عليه نزعة الفهم والتعليل، لذا يبدو شعره وكأنه صادر عن العقل لا عن الوجدان.

والشعر ليس لغة عقلية، بل لغة وجدانية، والشاعر الصادق هو الذى يحسن التعبير عما يحس ويشعر خلال وجدانه، فتأتى صياغته الشعرية معبرة بصدق عن عواطفه وانفعالاته فى لغة إيحائية.

أما عن استهجان ناقدنا، لكلمتى أم البنين، وبوزع فهذا إن دل على شىء، فإنما يدل على رفاهة حسه وحسن ذوقه.

ومهما يكن من أمر، فيبدو أن ابن قتيبة متأثر فى هذا التقسيم الرباعى لأضرب الشعر، بالمنطق الأرسطى الذى كان جزءًا من ثقافته كما أشرنا.

كما أنه متأثر كذلك بقضية اللفظ والمعنى، التى نشأت عن قضية الإعجاز القرآنى.

---

[٢٥] المرجع السابق : ٧٠.

فمن المعروف أن العلماء المسلمين اختلفوا حول سر الإعجاز القرآني، فرد بعضهم ذلك إلى اللفظ، ورده آخرون إلى المعنى، بينما رأى فريق ثالث أن سر ذلك يرجع إلى الصياغة التعبيرية للقرآن الكريم، التي يتحد فيها اللفظ بالمعنى اتحادًا قويًا[٢٦].

وانتقلت القضية من الإعجاز القرآني، إلى الإعجاز الأدبي أو اللغوي[٢٧].
وعلى أية حال، فواضح أن تقويم ابن قتيبة للشعر، وتقسيمه إياه إلى أربعة أضرب انحصر في إطار اللفظ والمعنى.

وهنا يثار سؤال : ما مفهوم اللفظ عنده ؟؟ وما مفهوم المعنى ؟؟

يبدو أنه يقصد باللفظ الصياغة التعبيرية، وما تتضمنه من كلمات وصور وموسيقى، ويقصد بالمعنى مضمون الصياغة التعبيرية[٢٨].

وتكمن جودة اللفظ عنده في عذوبته وجزالة التعبير، أما جودة المعنى، فتكمن في تضمنه بعض الحكم والمعاني الخلقية النبيلة.

ويتضح هذا من الشواهد الشعرية التي استشهد به على كل ضرب من الأضرب الأربعة على حدة.

فالمتأمل في شواهد الضرب الأول مثلاً، التي وصفها بجودة اللفظ، وجودة المعنى، يلحظ أن جودة اللفظ تمثلت في العذوبة والجزالة.

أما جودة المعنى، فقد تمثلت في الحكم والأمثال والمعاني الخلقية كما أشرنا، هذا عن شواهد الضرب الأول. أما عن شواهد الضرب الثاني، فقد أعجبه لفظها وحسب، وهي في رأيه لفظ بلا معنى.

ومع هذا، فقد استحوذت بعض شواهد هذا الضرب على إعجاب نقاد آخرين[٢٩].

---

[٢٦] راجع : الباقلاني، مقدمة كتاب الإعجاز القرآني، ط دار المعارف بمصر.

[٢٧] راجع الفصل الخاص باتجاه عبد القاهر الجرجاني في دراسة المعنى.

[٢٨] الشعر والشعراء : ١ / ٧٢ - ٧٣.

وإذا سلمنا جدلاً بصحة ما يقال عن خلو هذه الأبيات من المعنى فإنها مع هذا تبدو جميلة من الناحية الفنية.

ويرجع سر هذا الجمال الفنى، إلى براعة الشاعر فى تصوير إحساسه بالسعادة عقب انتهائه من أداء فريضة الحج، وشده الرحال مع بعض رفاقه للعودة إلى أرض الوطن، ونظرًا لطول الطريق ووعورته، فقد أخذ ورفاقه يتحاذبون أطراف الأحاديث والنوادر، وقد شغلهم هذا عن الإعياء الذى أصاب المطى، وهذا الماء الذى ينسكب فوق أعناقها، وكأنه سيل من سيول الأباطح.

أما عن شواهد الضرب الثالث، الذى وصفها ابن قتيبة بجودة المعنى، وقصور اللفظ، فتعليل ذلك فى رأيى يتلخص فى أن الشاهد الأول يتضمن حكمة، لكنها صيغت فى لغة تقريرية تخلو مما يمتع الحس، ويثير الوجدان.

أما الشاهد الثانى، فيبدو أن عدم إعجاب ناقدنا بلفظه يرجع إلى أن الشاعر خرج فى الاستعارة على عمود الشعر، فجعل الليل ينهض، والنهار يصيح، على أن هذه الاستعارة تعد فى رأيى من أبدع الاستعارات وأجملها، لأن الشاعر شخص الليل، وشخص النهار، وجعل كلا منهما كائنًا حيًا، يحس ويشعر، وينهض، ويتحدث بصوت عال.

أما شواهد الضرب الرابع، فلم تتضمن معنى خلقيًا نبيلاً، وصيغت فى لغة تقريرية، تفتقر إلى المضمون الجيد، لذا وصف ألفاظها ومعانيها بالتأخر.

ومهما يكن من أمر، فإن منحى ابن قتيبة، فى تقسيم الشعر إلى أضرب على النحو الذى رأينا، كان موضع نقد بعض نقادنا المعاصرين[٣٠].

والواقع أن من يمعن فى النظر إلى منحى ابن قتيبة فى تقسيم الشعر إلى أضرب، والشواهد التى اختارها لكل ضرب، تتضح له حقيقة هامة، وهى أن هذا المنحى يكشف عن دقة منهجية، وغزارة فى الثقافة، وحسن تذوق للنص الأدبى.

---

[٢٩] مثل عبد القاهر الجرجانى، راجع : دلائل الإعجاز، تحقيق شاكر : ٧٥ - ٧٦.

[٣٠] راجع فى ذلك رأى مندور فى النقد المنهجى : ٣٢ - ٣٣.

وبناء على هذا، يمكننا القول بأن ابن قتيبة جمع فى هذا بين العقل والذوق.

من القضايا التى حظيت باهتمام ابن قتيبة قضية **الطبع والتكلف**.

وقد تناول ابن قتيبة هذه القضية فى مقدمة هذا الكتاب، ولكنه خلط فى فهمه للتكلف بين هذا المصطلح، وبين التجويد الفنى، فالتكلف يعنى عنده تنقيح الشعر وتجويده فنيًا، ويظهر أن هذا لم يكن رأيه وحده، بل رأى بعض النقاد السابقين عليه، ويوضح هذا قوله «والمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعى يقول: زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين»[٣١].

والواقع أن تجويد الشاعر لشعره، ليس له علاقة بالتكلف. فكل فن فى حاجة إلى نوع من التنقيح والتجديد الفنى حتى يصبح فنًا جيدًا.

وإذا خلا الفن، والشعر بالذات من هذه الناحية فسيفقد كثيرًا من خصائصه الفنية، وهذا يفسر لنا سر تسمية بعض النقاد القدماء للفن الشعرى باسم صنعة الشعر، ووصفهم الشاعر المجيد بأنه صانع ماهر، مع إدراكهم حقيقة هامة، وهى اختلاف حظوظ كل شاعر من الصنعة، وتفاوت الشعراء فى ذلك تفاوتًا واضحًا[٣٢].

وعلى أية حال، فإن تناول ابن قتيبة لمفهوم هذا المصطلح النقدى لم يقف عند هذا الحد، بل تجاوز ذلك إلى تحديد مظاهره وسماته.

ويبدو هذا واضحًا من قوله محددًا مظاهر المتكلف فى «طول التفكر، وشدة العناء، ورشح الجبين وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه»[٣٣].

---

[٣١] الشعر والشعراء : ١ / ٧٨.

[٣٢] ابن رشيق، العمدة : ١ / ١٢٩.

[٣٣] الشعر والشعراء : ١ / ٩٠.

وقوله كذلك محددًا سمات هذه الظاهرة الفنية، علاوة على ما سبق «وتتبين التكلف فى الشعر بأن ترى البيت فيه مقرونًا بغير جاره، ومضمومًا إلى غير لفقه. ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء، أنا أشعر منك قال وبم ذاك ؟؟ فقال: أنا أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه. وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت فقال رؤبة، وكيف ذلك، قالت : رأيت ابنك عقبة ينشدنى شعرًا أعجبنى. قال رؤبة : نعم ولكن ليس لشعره قران»[٣٤].

ويستدل بهذا النص أحيانًا على ظهور اتجاه فى النقد العربى، يدعو إلى الوحدة المعنوية أو المنطقية، التى تقوم على تماسك الأبيات، وتسلسل الأفكار والمعانى، ووحدة النغمة الموسيقية، مع تعدد موضوعات القصيدة.

ومع أن ابن قتيبة يعتمد فى مقاييسه النقدية على مقاييس المحافظين من النقاد، فإنه يبدو هنا أقرب فى اتجاهه النقدى من الذوق المحدث، الذى كان يدعو إلى الوحدة المعنوية فى النص الشعرى[٣٥].

وعلى أية حال، فقد وضح لنا رأى ابن قتيبة فى ظاهرة التكلف وسماتها الفنية، أما عن رأيه فى الظاهرة الأولى المقابلة للتكلف وهى ظاهرة الطبع، فيبدو هذا من قوله موضحًا خصائص الشاعر المطبوع.

«والمطبوع من الشعراء، من سمح بالشعر، واقتدر على القوافى، وأراك فى صدر بيته عجزه، وفى فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع، ووشى الغزيرة، وإذا امتحن لم يتلعثم، ولم يتزحَّر»[٣٦].

وعلى هذا، فالشاعر المطبوع هو الشاعر الموهوب الذى يصدر فى شعره عن عاطفة صادقة، وانفعال صادق.

لكن ليس كل الشعراء فى رأى ناقدنا متساوون فى الطبع، وإنما تختلف

---

[٣٤] المرجع السابق : ١ / ٨٨.

[٣٥] راجع الفصل الخاص بالوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية .

[٣٦] الشعر والشعراء : ١ / ٩٠.

حظوظهم من ذلك، فمنهم من يجيد الهجاء، ولا يجيد المديح، ومنهم من يبدع فى الرثاء ولا يحسن الحديث عن الغزل.

ومصداقًا لهذا قوله «والشعراء فى الطبع مختلفون، فمنهم من يسهل عليه المديح، ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثى، ويتعذر عليه الغزل.

وقيل للعجاج إنك لا تحسن الهجاء ؟؟ فقال : إن لنا أحلامًا تمنعنا من أن نظلم، وأحسابًا تمنعنا من أن نظلم وهل رأيت بانيًا لا يحسن أن يهدم»[٣٧].

ولكن عدم إجادة الهجاء لا يرجع إلى هذا التبرير الخلقى، لأن الهجاء بناء، والمدح بناء، ولكن المدح بناء إيجابى، أما الهجاء فيعد بناءً سلبيًا فالهجاء حين يسلب المهجو القيم الخلقية النبيلة، يكشف له فى الحقيقة عن أهمية هذه القيم، ويدعوه بطريق غير مباشر إلى التحلى بها.

يضاف إلى ذلك، أن الهجاء صنعة فنية تقوم على تصوير الجوانب السلبية فى شخصية المهجو، وتجسيدها، ويتفاوت الشعراء فى اتقان هذه الصنعة، تبعًا لتفاوت حظوظهم من الطبع، والإبداع الفنى.

وقد يدفعنا هذا إلى الحديث عن موضوع يتعلق بالإبداع الفنى وحظى باهتمام ناقدنا، وهو بواعث الشعر، أو العوامل التى تدفع الشاعر إلى الإبداع الفنى.

وهذه العوامل كما سنرى، منها ما هو داخلى، ومنها ما هو خارجى. ويلاحظ أن ابن قتيبة فى تناوله لهذا الموضوع، لم يفرق بين الدافع الداخلى الذى يسمى حديثًا بالعاطفة، والدافع الخارجى الذى يطلق عليه اسم الانفعال.

ورأيى أن الشعر قد ينشأ عن انفعال ما أو عاطفة ما، ومصداقًا لهذا قوله «وللشعر دواع تحث البطىء، وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب»[٣٨].

وقد جمع بعض النقاد هذه الدوافع فى انفعالين وهما الغضب والطرب،

---

[٣٧] المرجع السابق : ٩٣ - ٩٤.

[٣٨] المرجع السابق : ٧٨.

وعاطفتين، وهما الرغبة والرهبة.

والواقع أن الغرض الشعرى لا ينشأ عن انفعال وحسب أو عاطفة وحسب، وإنما ينشأ الغرض الشعرى من انفعال يمتزج بعاطفة ما[٣٩].

ولذا لم يكن ابن قتيبة على صواب فى هذه الناحية، وعلى الرغم من هذا، فقد أصاب كبد الحقيقة، حين أدرك أن الحافز المادى، قد يحرك عاطفة الشاعر، ويلهب انفعاله فيدفعه هذا إلى قول الشعر، والإبداع فى ذلك، ومصداقًا لهذا قول أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الخريمى «مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد -يعنى كاتب البرامكة- أشعر من مراثيك فيه وأجود ؟؟ قال كنا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم، نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد»[٤٠]. وينطبق هذا على موقف الكميت، فى مدحه لبنى أمية، ولبنى أبى طالب.

فعلى الرغم من أنه كان شيعيًا، ويتعاطف مع آل البيت، فإن مدائحه فى الأمويين، كانت أجود من مدائحه فى الطالبيين. ويعلل ابن قتيبة ذلك بقوله «ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع، وإيثار النفس لعاجل الدنيا، على آجل الآخرة»[٤١]. وهذا كله يرجع إلى الحافز المادى كما أشرنا.

وقد فطن ابن قتيبة إلى أن الإبداع الفنى لا يحدث فى أى وقت، فقد تأتى على الشاعر المجيد أيام، لا يستطيع أن يقول فيها بيت شعر، ومصداقًا لهذا قول الفرزدق «أنا أشعر تميم عند تميم وربما أتت على ساعة، ونزع ضرس أسهل على من قول بيت شعر»[٤٢].

لهذا يرى أن للإبداع الشعرى أوقاتًا معينة «منها صدر النهار قبل الغذاء،

---

[٣٩] راجع الفصل الخامس بالشكل الفنى والموضوع فى كتابى من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم.

[٤٠] الشعر والشعراء : ٧٩.

[٤١] المرجع السابق : ٨١.

[٤٢] المرجع السابق والصفحة.

ومنها يوم شرب الدواء ومنها الخلوة فى الحبس والسير»[٤٣].

وقد يستعان على ذلك بالطواف فى الرباع الخالية، والأماكن المعشبة سئل كثير «كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر ؟؟ قال أطوف فى الرباع المخلية، والرياض المعشبة فيسهل على أرصنه، ويسرع إلى أحسنه. ويقال أيضًا : إنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجارى، والشرف العالى، والمكان الخضر الخالى»[٤٤].

وقد أنهى ابن قتيبة دراسته للقضايا التى تتصل بنقد الشعر، بقضية تتصل بموسيقى الشعر، وهى **عيوب الشعر العروضية**. وقد وقف مليا أمام هذه العيوب، التى تؤثر على سلامة الوزن والقافية. مثل الإقواء الذى يعرفه بأنه اختلاف إعراب القوافى فقد تكون القافية التى أسست عليها القصيدة مرفوعة، ويأتى الشاعر بقافية مضمومة أو مجرورة، أو العكس. وكان بعض الفحول من شعراء الجاهلية يقعون فى هذا الخطأ مثل النابغة الذبيانى، ويؤثر عنه فى ذلك قوله :

قالت بنو عامرٍ خالو بنى أسد   يا بـؤس للجهل ضرار لأقوام

ثم أى ببيت بعد ذلك مرفوعًا وهو قوله :

تبدو كواكبه والشمس طالعة   لا النور نور ولا الظلام إظلامُ

ومن هذه العيوب السِّناد وهو اختلاف أرداف القوافى والإيطاء، وهو إعادة القافية مرتين[٤٥].

والواقع أن الوزن والقافية يمثلان العنصر الموسيقى فى الفن الشعرى، ويعد هذا العنصر من أهم عناصر الفن الشعرى.

ولذا فإن أى إخلال بهذا العنصر، سيؤثر تأثيرًا فعالاً على إيقاع الشعر وموسيقاه، وقد يؤدى هذا إلى زلزلة هذا العنصر، وإحداث انفصام شخصى بين

---

[٤٣] المرجع السابق : ٨١

[٤٤] المرجع السابق : ٧٩.

[٤٥] المرجع السابق : ٩٥ - ٩٧.

منشد الشعر وسامعه[٤٦].

ومن هنا تأتى أهمية دراسة هـذه الظـاهرة الموسيقية التـى لم تكـن موضـع اهتمام ابن قتيبة وحده، بل موضع اهتمام كثير من نقاد الشعر وعلماء العروض[٤٧].

وعلى أية حال، فقد وضح لنا أن ابن قتيبة قد أسهم بجهد لا ينكر فى نقـد الشعر، وفى وضع اللبنات الأولى للنظرية النقدية عند العرب، وكان أحـد الممهديـن لظهور الاتجاه التنظيرى فى النقد العربى.

وتعد دراسته فى نقد الشعر التى عرضنا لهـا فـى هـذا البحـث بالقيـاس إلى مناهج النقد فى عصره، أمرًا جديرًا بالانتباه.

كما أنها لا تقل أهمية عن بعض الدراسات النقدية فى التراث العالمى، مثل دراسة هورتيوس، التى ضمنها كتابه نقد الشعر، الذى هو عبارة عن منظومة شعرية تثير بعض الأسئلة، التى تتعلق بالفن الشعرى، بوجه عام[٤٨] .

ومما يؤكـد صحـة مـا نذهـب إليـه أن دراسـة ابـن قتيبـة السـالفة الذكـر، لا تنطبق على الشعر العربى وحده، وإنما تنطبق كذلك على أى جنـس مـن الشـعر، فهى دراسة نقدية للفن الشعرى بوجه عام.

وهذا يكسبها الصفة الإنسانية، ويضع صاحبهـا فـى مصـاف نقـاد الـتراث الشعرى فى الآداب العالمية.

---

[٤٦] راجع الفصل الخاص بالوزن والشعر فى هذا الكتاب.

[٤٧] راجع : ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيـق شـاكر، ط الثانيـة : ١ / ٦٧ - ٨١. والمرزبـانى، الموشح : ١٨ - ٣٢

[٤٨] راجع مقدمة لويس عوض مترجم هذا الكتاب.

الفصل الخامس

الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية
بين القدماء والمعاصرين

تعد قضية الوحدة الفنية فى العمل الأدبى بوجه عام من أهم قضايا النقد الأدبى

ومرد هذا، إلى ارتباطها الوثيق ببنية النص وصياغته الفنية، التى تعد هذه الوحدة عنصرًا هامًا من عناصرها؛ وبغض النظر عن نوع النص وجنسه الأدبى، فقد يكون قصيدة شعرية، أو فنًا من الفنون النثرية، قديمة كانت أم حديثة.

وهذا يفسر لنا سر اهتمام مفكر مثل "أرسطو" بموضوع وحدة العمل الأدبى، الذى دعا إليه، وهو بصدد الحديث عن بعض الفنون الأدبية كالمسرحية والملحمة، ووضعه الأسس الفنية لكل فن منهما.

ويتضح هذا من إشارته إلى أن وحدة العمل الأدبى فى بعض الفنون الأدبية التى تقوم على المحاكاة، هى وحدة موضوعية تقوم على محاكاة فعل من الأفعال.

ولذا «يجب أن يكون الفعل واحدًا وتامًا، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع لأن ما يمكن أن يضاف، أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءًا من الكل»[1].

وواضح من هذا النص أن الوحدة التى يدعو إليها "أرسطو" تتمثل فى ائتلاف أجزاء النص وتماسكها، تماسكًا قويًا كتماسك أعضاء الجسد الواحد؛ وما يترتب على ذلك من تسلسل للأفكار والمعانى.

وهذا النوع من الوحدة يطلق عليه بعض نقادنا المعاصرين اسم الوحدة المعنوية أو المنطقية[2].

وهذه الوحدة المعنوية قريبة شبه بتلك الوحدة التى دعا إليها بعض نقادنا القدماء، الذين كانوا يمارسون كتابة بعض الفنون النثرية، وكانوا يصدرون فى دعوتهم هذه عن إدراك واع لتداخل الشعر والنثر فى كثير من الخصائص الفنية، وإخضاع هذين الفنين لمقاييس نقدية واحدة.

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى : ٢٦.

[2] محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث: ١١، مصطفى بدوى، دراسات فى الشعر والمسرح : ٥ -٦.

ويتضح هذا من قول بعضهم متحدثًا عن صفات الشاعر وشعره «ويسلك منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكتباتهم. فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنون صلة لطيفة... بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجًا معه»[٣].

ويبدو من فحوى هذه العبارة أن هذا الناقد، يحاول فرض بعض الخصائص الفنية للنثر على الشعر، ومن أبرزها الوحدة المعنوية، التى تعد إحدى سمات الفن النثرى، والتى تتمثل كما يرى، فى تسلسل الأفكار والمعانى، وتلاحم أجزاء النص وتماسكها.

وهذا التلاحم قد يكون كليًا، بين أجزاء النص كله، سواء كان نصًا نثريًا، أم شعريًا، أى «يجب أن تكون القصيدة كلها، كلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها، نسجًا وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان»[٤].

وشبيه بهذا قول الحاتمى :

«مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أجزائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه»[٥].

وقد يكون هذا التلاحم جزئيًا، أى بين البيت والبيت، وكانوا يطلقون عليه اسم القران، ويستدلون به على قوة طبع الشاعر وصدق عاطفته، ومصداقٌ لهذا قول ابن قتيبة «وتتبين التكلف فى الشعر بأن ترى البيت فيه مقرونًا بغير جاره، ومضمومًا إلى غير لفقه.

ولذا قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء، أنا أشعر منك قال : وبم ذاك ؟ فقال: لأنى أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه.

---

(٣) ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، الناشر منشأة المعارف : ٢٠.

(٤) المرجع السابق : ١٤.

(٥) الحصرى، زهر الآداب : ٣ / ١٦.

وقال عبيد بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت فقال رؤبة وكيف ذلك ؟؟

قال : رأيت ابنك عقبة ينشد شعرًا له أعجبني، قال رؤبة : نعم ولكن ليس لشعره قران.. أى لا يقارن البيت بشبهه..»[٦].

والواقع أن الدعوة إلى الوحدة الجزئية، بين البيت والبيت على نحو ما رأينا وكذا الدعوة إلى وحدة النص الشعرى لم تصدر عن إجماع نقدى، من كل نقادنا القدماء، وإنما تعبر عن وجهة نظر بعضهم، أو طائفة منهم كانت تنظر فى الشعر نظرة جديدة، مغايرة تمامًا لنظرة المحافظين من النقاد آنذاك.

ويبدو هذا من فحوى قول الحاتمى، بعد أن عرض وجهة نظر هؤلاء النقاد فى الوحدة المعنوية (وهذا مذهب اختص به المحدثون...)[٧].

أما الذوق المحافظ، فقد كان بمنأى عن هذه الوحدة، لأنه كان يلتمسها بين شطرى البيت الواحد، لا بين بعض أبيات القصيدة أو القصيدة كلها[٨].

وعلى أية حال، فواضح مما سبق أن منحى أسلافنا من النقاد العرب فى الوحدة المعنوية، يشبه إلى حد بعيد، منحى أرسطو فى ذلك.

وبالرغم من إيماننا بتأثر البلاغة العربية فى نشأتها بعد الإسلام ببعض المؤثرات الأجنبية، ومن بينها الفكر الأرسطى، فلا ينبغى أن نتخذ من هذا دليلاً على تأثر هؤلاء النقاد بأرسطو من هذه الناحية، كما يزعم بعض النقاد العرب المعاصرين[٩].

وذلك لأن دعوة هؤلاء النقاد إلى تحقيق الوحدة المعنوية فى القصيدة الشعرية لم تنشأ من فراغ، ولكنها ظهرت بعد أن أصبحت هذه الظاهرة الفنية سمة غالبة على القصيدة الحديثة آنذاك.

---

[٦] الشعر والشعراء : ١ / ٩٠.

[٧] زهر الآداب : ٣ / ١٦.

[٨] ابن رشيق، العمدة : ١ / ٢٦١.

[٩] محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث : ٢١٢.

ومن المعروف، أن القصيدة الشعرية تطورت بعد الإسلام، وظهر أثر هذا التطور واضحًا فى بنيتها الفنية[١٠] . وذلك بفعل التطور الحضارى والاجتماعى، الذى طرأ على العرب بعد الإسلام، ونقلهم من البادية إلى الحاضرة وغير من طبائعهم، وعاداتهم وتقاليدهم.

وللقاضى الجرجانى فى هذا قولة مشهورة، يصور فيها هذا التطور الحضارى والاجتماعى، وأثره فى طباع العرب، ولغتهم، وأساليبهم التعبيرية، يقول فيها «فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر، ونزعت البوادى إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى كل شىء ذى أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعًا، وألطفها من القلب موقعًا... وتجاوزوا الحد فى طلب التسهيل، حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة وأعانهم على ذلك لين الحضارة، وسهولة طباع الأخلاق»[١١] . يضاف إلى ذلك، تأثر بعض الشعراء آنذاك بثقافة العصر وفكره، وانعكاس هذا على صيغهم الفنية، ولذا فالأقرب إلى الصواب القول، بتقارب وجهة نظر بعض نقادنا العرب القدماء، ووجهة نظر أرسطو فى الوحدة العضوية.

ولو ضربنا صفحًا عن هذا، وأمعنا فى النظر إلى مفهوم الوحدة، التى دعا إليها بعض الرواد المجددين من شعرائنا المحدثين، كمطران مثلاً، لأدركنا أنه لم يخرج كثيرًا عن مفهوم هؤلاء النقاد العرب فى ذلك، ومفهوم أرسطو أيضًا فى هذه الوحدة العضوية.

ويبدو هذا بوضوح من قول هذا الشاعر المجدد خليل مطران فى مقدمة ديوانه الشعرى الذى صدر فى مطلع هذا القرن «هذا الشعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح فى

---

[١٠] تناولت هذا الموضوع بتوسع فى كتابى الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم، ط الثانية: ٢٢٥ - ٢٥٥.

[١١] الجرجانى، الوساطة : ١٨.

اللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته، وفى موضعه، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها وفى تناسق معانيها»[١٢] .

ويكاد يتفق العقاد مع خليل مطران فى مفهوم الوحدة العضوية الذى لا يتجاوز كثيرًا مفهوم أرسطو، وأسلافنا من النقاد، أى أنها وحدة معنوية قوامها تلاحم الأبيات وتسلسل الأفكار والمعانى، ولكن تعبير العقاد عن ذلك يعد أوضح من تعبير مطران وأكثر تفصيلاً.

ولكى تتضح الصورة علينا أن نمعن فى النظر إلى كلام العقاد فى هذا الموضوع، يقول «إن القصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنيًا تامًا، يكمل فيها تصور خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها.

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة»[١٣] .

وعلى هذا، يرى العقاد أن الوحدة العضوية فى القصيدة قوامها تماسك الأبيات وتلاحمها، بحيث إذا غيرت أوضاعها، تغير المعنى، واختلت بنيتها الفنية. وتوافر الوحدة العضوية فى القصيدة على هذا النحو شاهد على صدق الشاعر، وصدق مشاعره.

وعلى العكس من هذا فإن عدم توافرها فى القصيدة بهذا الشكل الفنى يعد شاهدًا على تكلف الشاعر، وافتقار شعره إلى الصدق الفنى.

يقول «وإذا طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها فاعلم أنه

---

[١٢] مقدمة ديوان الخليل : ٨ – ٩.

[١٣] الديوان، ط الشعب : ١ / ١٣٠.

ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحيـاة، بـل هـو أمشـاج الجنـين المخدج بعضها شبيه ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة، لا يتمـيز لهـا عضـو، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة»[١٤].

ويرى العقاد أن هذه الظاهرة تتمثل فى شعر شوقى الذى يفتقر فى رأيه إلى الوحدة العضوية.

ويستشهد على هذا بقصيدته فى رثاء مصطفى كامل التى تفتقر أبياتها إلى التلاحم، فكل واحد منها مستقل فى المعنى عن البيت الذى يليه. بحيث إننا لو قدمنا بيتًا على الآخر، لما يحدث أى تغيير فى المعنى.

وتأكيدًا لصحة هـذا القـول، أعـاد العقـاد ترتيـب أبياتهـا علـى نحـو مغـاير لترتيب شوقى، مقدمًا بعض الأبيات ومؤخرًا بعضها، ولكن هذا لم يُغـير مـن المعنـى ولم يختل وبقى على حاله.

ويجب أن نضع فى الاعتبار أن أحمد شوقى ليس بدعًا فى هذا المنهج الفنـى وإنما هو مسبوق إلى ذلك.

فمن المعروف، أنه يحتذى فى نهجه الشعرى، نهـج المحـافظين مـن شـعرائنا القدماء، الذين كانوا يتلمسون الوحدة فى شطرى البيت، لا فى القصيدة كلها.

وكانوا يتهمون الشاعر الذى لا يلتزم هـذا النهـج الشـعرى بـالخروج علـى عمود الشعر العربى.

وعلى أية حال، فسواء أكان العقاد على صواب فى اتهامه لشعر شوقى، أم كان شوقى على صواب فى منهجه الفنى، فالذى يهمنا هنا هو أن دعـوة العقـاد إلى تحقق الوحدة العضوية فـى القصيـدة، اقتصـرت علـى التلاحـم العضـوى، وتسلسـل الأفكار والمعانى.

وهذه الوحدة وإن كانت تشبه الوحـدة المعنويـة، التـى دعـا إليهـا مطـران، فإنها تختلف عنها فى أمر هام أكده العقاد غير مرة وهو أن الباعث عليهـا نفسـى لا فكرى.

---

[١٤] المرجع السابق : ١٣١ - ١٣٢.

ومصداقًا لهذا قوله، موضحًا مفهوم هذه الوحدة المعنوية التى يدعو إليها «إننا لا نريد تعقيبًا كتعقيب الأقيسة المنطقية، ولا تقسيمًا كتقسيم المسائل الرياضية وإنما نريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة، ولا ينفرد كل بيت بخاطر، فتكون كما أسلفنا أشبه بالأشلاء المعلقة منها بالأعضاء المنسقة»(١٥).

ويبدو من فحوى هذه العبارة أن الباعث على الوحدة العضوية فى القصيدة شعور نفسى يقف وراء تسلسل الأفكار والمعانى وتلاحم الأبيات.

ومع أن العقاد قد أصاب كبد الحقيقة حين أشار إلى هذا المغزى النفسى للوحدة العضوية، فإنه لم يوضح لنا كنه هذا المغزى النفسى.

كما أنه لم يقدم لنا أمثلة تطبيقية من نصوص الشعر، يكشف لنا من خلالها عن طبيعة هذه الوحدة التى يدعو إليها.

وعلى العكس من هذا نراه يدعم وجهة نظره على خلو الشعر التقليدى، وشعر شوقى بنوع خاص، من الوحدة العضوية بنماذج من شعر شوقى توضح ذلك.

ويرجع الفضل فى الكشف عن أبعاد هذا المغزى النفسى فى الوحدة العضوية، سواء من الناحية النظرية، أم من الناحية التطبيقية إلى بعض نقادنا المعاصرين، الذين درسوا الأدب والنقد فى الجامعة على أسس علمية ومنهجية. وليس هذا وحسب، بل اتصلوا بالفكر النقدى الغربى اتصالاً مباشرًا وأفادوا فائدة عظيمة من المناهج النقدية الحديثة، التى أرسى دعائمها بعض رواد النقد الأدبى الحديث فى الغرب، الذين عنوا بوجه خاص بدراسة هذه القضية.

ومن أبرز هؤلاء النقاد الجامعيين، الذين تناولوا هذه القضية على هذا النحو فى النقد العربى الحديث، محمد غنيمى هلال، وإحسان عباس، ومصطفى بدوى، ومحمد العشماوى.

وقد عرض غنيمى هلال لهذه القضية فى كتابه النقد الأدبى الحديث مشيرًا

---

(١٥) المرجع السابق : ١ / ١٤١.

إلى تأثر دعاتها من النقاد الغربيين بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية، ولكنه لم يفرق فى تعريفه لها بين الوحدة المعنوية، والوحدة النفسية وخلط بين مفهوم الوحدة العضوية ووحدة الموضوع.

ويتضح هذا من قولة «ونقصد بالوحدة العضوية فى القصيدة وحدة الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدم القصيدة، شيئًا فشيئًا حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور. على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر»[١٦].

والواقع أنه ليس هناك ما يدعو إلى القول، بأن تحقق الوحدة العضوية، مرهون بتحقق الوحدة الموضوعية فقد تبدو الوحدة العضوية بالمعنى النفسى فى قصيدة متعددة الموضوعات والأفكار، وإلى هذا يذهب بعض الرمزيين باعتراف هذا الناقد[١٧].

ولا تقتصر دراسة غنيمى هلال للوحدة العضوية على هذه الناحية النظرية وحدها، ولكنها تتعدى ذلك إلى التطبيق إذ يقدم بعض شواهد من الشعر العربى، يوضح من خلالها افتقارها إلى الوحدة العضوية.

ثم يتبعها بشواهد من الشعر العربى الحديث، يكشف من خلالها عن توافر الوحدة العضوية بها.

ولكنه لم يطل الوقوف أمام هذه النصوص، و لم يفصل فى تحليلها والكشف عن قيمها الفنية والجمالية، وكأن غايته من ذلك الاستشهاد والتمثيل لا غير.

وتناول إحسان عباس هذه القضية فى كتابه فن الشعر الذى صدر فى أوائل الخمسينيات.

وبالرغم من صغر حجم هذا الكتاب، فقد تضمن بعض القضايا والآراء

---

[١٦] النقد الأدبى الحديث : ٣٩٥.

[١٧] المرجع السابق : ٤٠١.

النقدية الهامة، التى تتعلق بنقد الشعر، واتجاهات النقاد الغربيين المحدثين فى ذلك الدين يحصرهم فى اتجاهين.

أحدهما – يعنى بالمعنى الشعرى الظاهرى، وخصائص اللغة الشعرية.

أما الثانى – فيعنى بالمعنى الباطنى، والرمز والصورة.

ويذهب إلى أن أصحاب الاتجاه الأول، يرون أن المعانى الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقى، وما ليس بمنطقى.

وبناء على هذا، فالوحدة العضوية فى القصيدة «وحدة مغزى يستكشفه الناقد أثناء تحليله للنزعة الغالبة على القصيدة»[١٨] . ولكى يوضح هذا المفهوم يشرع فى تحليل ونقد قصيدة من الشعر العربى، وهى لامية المتنبى، التى مطلعها :

ليلى بعد الظاعنين شكول   طوال وليل العاشقين طويل

ويرى أن مبناها يقوم أساسًا على التناقض، إذ يبدو المتنبى فى مطلعها يائسًا، ثم نراه بعد ذلك مبتهجًا بالنصر الذى حققه سيف الدولة، فهى إذن قائمة على الصراع بين الإحساس باليأس الفردى، والشعور بالنصر الجماعى.

ويمضى فى تحليل هذه القصيدة على هدى من هذه القاعدة كاشفًا عن تحقيق الوحدة العضوية بها.

أما عن أصحاب الاتجاه الثانى، الذين يعنون فى دراساتهم النقدية بالمعنى الباطنى، فيرى أنهم يلتمسون الوحدة العضوية فى أبعاد الرمز الشعرى، ودلالات الصور.

وفى ضوء ذلك يحلل بعض قصائد من الشعر العربى القديم والحديث، كاشفًا من خلالها عن الوحدة العضوية فى كل قصيدة من القصائد المختارة[١٩] .

وينتقل بعد ذلك للحديث عن النمو العضوى فى القصيدة الذى يعد من أبرز سمات الوحدة العضوية، ويشبه هذا النمو، بنمو النبتة الصغيرة التى تكبر وتصبح

---

[١٨] فن الشعر : ١٧٧.

[١٩] المرجع السابق : ١٨٢ – ١٩٢.

شجرة ناضرة ثم تذبل أوراقها بعد ذلك، وتعود للحياة مرة أخرى، وهكذا تبدو الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية. ويمثل لذلك بقصيدة لأبى القاسم الشابى، وأخرى للمتنبى موضحًا خلال تحليله لكل واحدة من هاتين، حركة النمو العضوى فى كل قصيدة، وما ينشأ عنها من وحدة عضوية.

وعلى الرغم من قلة النماذج الشعرية، التى استشهد بها هذا الناقد، على توافر الوحدة العضوية فى بعض قصائد من الشعر العربى قديمة وحديثة، فإن منحاه فى ذلك الذى يقوم على تمثل الوحدة الفنية من خلال تحليل صور القصيدة والكشف عن أبعادها، ودلالات الرموز، وتتبع حركة النمو العضوى داخل القصيدة، يبدو آنذاك أمرًا جديرًا بالانتباه.

وقد تناول مصطفى بدوى هذه القضية فى سلسلة من المقالات النقدية، التى نشرها فى بعض المجلات الأدبية، ثم ضمنها بعد ذلك كتابه دراسات فى الشعر والمسرح.

وكان من أقوى الدوافع التى دفعته إلى تناول هذه القضية الرد على طه حسين، حين ذهب إلى القول، بتحقق الوحدة العضوية فى القصيدة الجاهلية.

والواقع أن مصطفى بدوى، كان من أكثر نقاد عصره إلمامًا بأبعاد هذه القضية فى النقد الغربى الحديث، وأكثرهم إطلاعًا على فكر النقاد الغربيين، الذين عنوا بهذه القضية.

وقد جمع فى دراسته لهذه القضية بين الجانب النظرى والتطبيقى، ويتمثل الجانب النظرى فى محاولته صياغة مفهوم دقيق للوحدة الفنية مستضيئًا فى هذا بآراء بعض النقاد الغربيين.

ويمهد لذلك بالحديث عن المعانى المختلفة للوحدة، فقد يقصد بالوحدة كما يرى، وحدة الراوى أو المتكلم، أو يقصد بها وحدة الموضوع، أو الوحدة المنطقية، التى تعنى التئام أجزاء النص[٢٠].

---

[٢٠] دراسات فى الشعر والمسرح : ٤.

أما الوحدة الفنية فهى فى رأيه مختلفة تمامًا عن كل ذلك، لأنها وحدة نامية. لا تتحقق فى أى قصيدة شعرية إلا إذا ارتبطت عناصرها جميعًا، كما يرتبط الجذر بالساق والأغصان والأوراق. فيؤدى كل عنصر فيها وظيفة حقة، غير منفصلة عن الوظيفة التى يقوم بأدائها عنصر آخر، بحيث تسير هذه الوظيفة مجتمعة فى اتجاه واحد، وتؤدى إلى غاية واحدة، هى الأثر الكلى الموحد، الذى تولده القصيدة فى نفس القارئ[٢١] . ولما كان العمل الفنى فى رأى هذا الناقد تجسيدًا للحظة شعورية، فإن الوحدة العاطفية، التى تهيمن عليه هى الشاهد الحقيقى على تحق الوحدة العضوية به.

وبناء على هذا، فإن الوحدة العضوية عند هذا الناقد، تعد وحدة نفسية. إذ تتمثل فى شعور نفسى ما يسرى فى كل عنصر من عناصر القصيدة كالمعانى والألفاظ والصور والموسيقى ويصبغها بصبغته.

أما الجانب التطبيقى، فيتمثل فى تحليله لبعض النصوص الشعرية التى تتحقق بها الوحدة العضوية.

ويستهل هذا التحليل بنصوص من الشعر الإنجليزى، ثم يتبعها بنصوص من الشعر العربى، القديم والحديث[٢٢] .

ويتخذ من تحليل الصورة، ومعرفة نوعها، وسيلة للكشف عن تحقق الوحدة العضوية فى القصيدة المختارة، متكئًا فى هذا على قاعدة مفادها أن كثرة الصور الإيحائية فى أى قصيدة شاهد على توافر الوحدة العضوية بها، وعلى العكس من هذا، فإن كثرة الصور التقريرية، يستدل به على افتقارها إلى ذلك.

أما ناقدنا **العشماوى**، فحين تناول هذه القضية فى كتابه قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، فإنه لم يغفل جهود هؤلاء النقاد الذين سبقوه إلى دراستها بدءًا بأرسطو وانتهاء بمصطفى بدوى، بل أشار إليها، وأفاد من كثير منها،

---

[٢١] المرجع السابق : ١٧.

[٢٢] المرجع السابق : ١٥ - ١٦.

ويلاحظ أنه لم يقف على طول الخط إلى جانب هؤلاء النقاد، ولكنه وقف إلى جانبهم في بعض الآراء، واختلف معهم في بعضها.

يضاف إلى ذلك، أن دراسته لهذه القضية تتسم بالاستقصاء والإحاطة الشاملة بكل جوانبها، ووضوح الفكر، وصفاء الذوق، علاوة على توسعه في التطبيق وتحليل النصوص، وذلك بالقياس إلى سابقيه من النقاد المعاصرين، الذين تناولوا هذه القضية قبله.

ويستهل ناقدنا دراسته لهذه القضية بتناول موضوع الخيال ووحدة العمل الفني، إيمانًا منه، بأن العمل الفني أثر من آثار الخيال[٢٣] .

وليس هذا وحسب، ولكن الخيال يقوم كذلك بدور كبير في العمل على توحيد عناصر العمل الفني، وصهرها في بوتقته.

ويبدو هذا بوضوح من تعريف الناقد الأوروبي كولردج للخيال وخلاصته «أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة، أو إحساس واحد، أن يهيمن على عدة صور، أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»[٢٤] .

ولهذه الوحدة طبيعة فنية خاصة، ولكي نتمثلها تمثلاً واضحًا علينا أن ننظر في عناصر العمل الفني، من لفظ، وصورة، وموسيقى وعاطفة.. قبل أن تصبح جزءًا من هذا العمل، ثم ننظر إليها بعد دخولها العمل الفني، وتفاعلها معًا، مكونة هذا العمل، ولا شك أننا سنجد الصورة مختلفة. فكل عنصر لن يبقى على صورته الأصلية، وإنما سيأخذ شكلاً آخر، وصورة مغايرة لصورته الأصلية. إذ «يأخذ كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئًا من صفات الأجزاء الأخرى، بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ولا تغدو الموسيقى والوزن، مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى»[٢٥] .

---

[٢٣] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : ١٠٠.

[٢٤] مصطفى بدوي، كولردج : ١٥٨.

[٢٥] قضايا النقد الأدبي : ١٠٠.

ومهما يكن من أمر، فإن القول بتخلي كل عنصر من عناصر العمل الفنى عن طابعه الأساسى، لا يعنى بالضرورة انسلاخ كل عنصر عن طابعه الأصلى، انسلاخًا تامًا، وتحرره من كل صفاته الأصلية.

والواقع أن كل عنصر يحتفظ ببعض من صفاته، مما يمكنه من التأثير فى العمل الأدبى، وإن كان هذا التأثير جزئيًا.

ولو ضربنا صفحًا عن هذا، وتأملنا وجهة نظر كولردج فى الوحدة العضوية ووصفه لها بأنها وحدة إحساس أو صورة وحاولنا أن نلتمس تعليلاً مقبولاً لذلك، لأدركنا أنه على صواب فيما يذهب إليه.

فمن المعروف أن أهم ما يميز العمل الفنى صورته الخيالية ولا توجد صورة خيالية بلا عاطفة.

وإلى هذا يذهب ناقدنا[٢٦] ، مؤكدًا صحة رأى كروتشه فى العمل الفنى، الذى خلاصته، أن الفن حدس وصورة خيالية[٢٧] .

ويرى بناء على ذلك أن الوحدة الفنية لا ترجع إلى التركيب العقلى أو المنطقى، لأن الفن ليس تركيبًا عقليًا، وإنما هو أثر من آثار الحدس أو الخيال، ويعتمد اعتمادًا كبيرًا على العاطفة والصورة.

وارتباط العاطفة والصورة، فى العمل الفنى ارتباط حى مبعثه معاناة الفنان لموقف نفسى معين.

يضاف إلى ذلك أن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد على العمل الفنى هو أساس الوحدة العضوية فيه.

وليست الصورة فى الشعر إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين فى مواقفه مع الحياة، ولا بد أن تكون الصورة فى القصيدة ذات الوحدة العضوية صورًا إيحائية، لا تجريدية أو عقلية.

---

[٢٦] المرجع السابق : ١٠١.

[٢٧] المجمل فى فلسفة الفن : ٤٤.

ويخلص من هذا كله إلى تقديم صياغة دقيقة وواضحة لمفهوم الوحدة العضوية تعبر عن وجهة النظر السائدة فى النقد الأدبى الحديث، فيقول «إن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس فى الحقيقة إلا وحدة الصورة ووحدة الصورة هى بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها. وعلى هذا فالوحدة العاطفية هى دليلنا على تحقق الوحدة العضوية فى العمل الفنى»[٢٨] .

والوحدة العضوية بهذا المفهوم ليست مقصورة على القصيدة، بل قد تتحقق فى سائر الفنون الأدبية ومن بينها المسرحية.

وهذا على الرغم من تصور بعض النقاد وجودتباين فنى بين المسرحية والقصيدة الشعرية، واعتقادهم بناء على ذلك، بعدم انطباق الوُحدة العضوية بالمفهوم النقدى الحديث على المسرحية، واقتصارها على القصيدة الشعرية، لأن الوحدة العضوية فى المسرحية مرتبطة حسب زعمهم «بطبيعة المسرحية وتكوينها الفنى، فهى تراعى كل شروط الفن المسرحى، من أحداث وحوار وممثل وجمهور، وزمن محدد بثلاث ساعات، وأنها ذات أجزاء لا ينبغى لكل جزء منها أن ينقل من مكانه، أو يقطع، وإلا انفرط عقد الكل، وتزعزع البناء من أساسه»[٢٩] .

ولكن ناقدنا يرى أن وجود هذا التباين الفنى بين المسرحية والقصيدة الشعرية، لا يعنى النظر إلى المسرحية على أنها حكاية درامية، تتحقق وحدتها عن طريق التتابع المنطقى لا الفنى.

ومرد ذلك أن المسرحية عمل فنى ولا يمكن أن تتحقق وحدتها إلا بالصورة الإيحائية. «ففى المسرحية كما فى القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التى تنتشر وتسود العمل الفنى كله. والتى من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ الإحساس العام، أو الحقيقة الكلية، التى يهدف إليها كاتب المسرحية»[٣٠] .

---

[٢٨] قضايا النقد الأدبى : ١١٠ - ١١١.

[٢٩] المرجع السابق : ١١٣.

[٣٠] المرجع السابق : ١١٧.

وينتهى من هذا إلى تأكيد القول بعدم اختلاف طبيعة الوحدة العضوية فى المسرحية عنها فى القصيدة الشعرية وعلى حد تعبيره «فالناقد لكل منهما بحاجة إلى تتبع المشاعر التى يثيرها موضوع واحد، والوقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفنى»[٣١] .

وبهذا ينقض تلك الفكرة، التى علقت كثيرًا بأذهان بعض النقاد منذ زمن بعيد، عن طبيعة الوحدة العضوية فى المسرحية، وتباينها عن الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية، كما يصحح مفهوم بعض النقاد عن المقومات الفنية للمسرحية.

وبعد أن يفرغ ناقدنا من دراسة قضية الوحدة العضوية فى المسرحية، والقصيدة الشعرية بوجه عام، ينتقل من هذا التعميم إلى التخصيص، فيتناول هذه القضية فى نطاق الشعر العربى، مبتدئًا بالقصيدة العربية القديمة فى العصر الجاهلى.

ويستهل هذه الدراسة بعرض وجهات نظر بعض نقادنا المعاصرين فى هذه القضية، مثل طه حسين الذى تناولها فى كتابه حديث الأربعاء، وهو بصدد تحليل معلقة لبيد بن ربيعة العامرى[٣٢] ، وذهب إلى القول بتحقق الوحدة العضوية فى القصيدة الجاهلية.

ومثل لهذا بمعلقة لبيد، التى تتمثل وحدتها فى وحدة الوزن والقافية وتسلسل معانيها وتلاحم أبياتها، ويلخص هذا قوله «ولست أريد أن أبعد فى التدليل على أن الشعر العربى القديم، كغيره من الشعر قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية وجاءت القصيدة من قصائده، ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشد ملاءمة للموسيقى، التى تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية»[٣٣] .

وعلى العكس من هذا، يرى بعض نقادنا المعاصرين أن القصيدة العربية

---

[٣١] المرجع السابق : ١٩.

[٣٢] حديث الأربعاء : ١ / ٣ - ٣٩.

[٣٣] المرجع السابق : ١ / ٣٢.

القديمة تفتقر إلى الوحدة العضوية، وقد أشار ناقدنا إلى اثنين من هؤلاء النقاد، وهما: غنيمى هلال، ومصطفى بدوى.

ومما يوضح هذا قول غنيمى هلال «فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية فى شكل من الأشكال، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجة، لا رباط فيها، إلا من ناحية خيال الجاهلى، وحالته النفسية فى وصفه الرحلة لمدح الممدوح»[٣٤].

وقول مصطفى بدوى «وإذا عدنا إلى الشعر العربى القديم جاهليه وغير جاهليه، وفتشنا عن هذه الوحدة العضوية، فلن نجدها فى جله، إن لم يكن كله، بل لا أظننى أبالغ حين أقول إن الشعر العربى الحديث فى أواخر مراحله، يكاد يكون وحده هو الذى حققها فى بعض الأحيان»[٣٥]، ويبدو من مناقشة الغُشماوى لرأى هذين الناقدين ورأى طه حسين، فى هذه القضية أنه لا يتفق مع أى منهما اتفاقًا تامًا، فهو لا يرى أن الشعر الجاهلى كله يفتقر إلى الوحدة العضوية كما أنه لا يتفق ورأى طه حسين، فى أن الوحدة العضوية متحققة فى القصيدة الجاهلية بوجه عام.

ويدفعه هذا إلى دراسة المؤثرات الاجتماعية والبيئية التى أثرت فى صياغة الشعر الجاهلى، والكشف عن مضامين هذا الشعر، وصلتها بالحياة والعصر والبيئة التى عاش فى ظلها الشاعر الجاهلى.

ويصل من ذلك إلى نتيجة، مؤداها أن بالشعر الجاهلى تكون وحدة فكرية، يمكن أن يطلق عليها وحدة الصراع من أجل الحياة، أو البقاء على قيدها.

ولا يعنى هذا بالضرورة، القول بوجود وحدة عضوية بالمفهوم النقدى الحديث، فى كل قصائد الشعر الجاهلى يقول «على أن وحدة الشعر هذه التى كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعنى أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية. فالفرق كبير بين وحدة الفكر، التى

---

[٣٤] النقد الأدبى الحديث : ٣٩٧.

[٣٥] دراسات فى الشعر والمسرح : ٢٠.

تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة، وبين وحدة القصيدة، التى هى تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسى واحد»[٣٦] .

ومع هذا، فإنه يرى إمكان تحقق هذه الوحدة العضوية بالمفهوم النقدى الحديث فى بعض قصائد الشعر الجاهلى مثل معلقة لبيد التى يتخذها شاهدًا على صحة هذا الرأى.

ولذا يمضى فى تحليلها والكشف عن طبيعة الوحدة العضوية بها، مطبقًا فى ذلك أحد المناهج النقدية الحديثة التى يقوم على دراسة الصور الشعرية فى القصيدة مجتمعة والكشف عن أبعاد المعنى، ودلالات الرموز.

ويستهل ذلك بالمقدمة الطللية، التى يرى أنها تنقسم قسمين من حيث المعنى وصوره. قسم يقف فيه الشاعر عند الجانب الدرامى من الدار التى يبكيها مصورًا ما لحقها من دمار وفناء، وما تتركه فى النفس من إحساس بالوحشة وشعورر بزوال الحياة التى تبدو فى ماضى هذه الدار.

أما القسم الثانى فيصور الحياة الجديدة، التى آلت إليها الدار، وقد دبت فيها الحياة بفعل المطر، فاخضرت الأرض، وأزهر نباتها، ودفع هذا بعض الحيوانات كالظباء والنعام إلى أن تتخذها مسكنًا لها.

ويحلل الأبيات الشعرية التى تصور ذلك، ثم يعلق فى نهاية الأمر على هذا المقطع الغزلى بقوله «فإذا رجعنا إلى تتبع ما جاء فى هذا المقطع، من صور ومشاعر وكلمات، وحاولنا أن نربط بينها، وبين الموقف النفسى العام، وأن نلتمس من خلال ذلك الانفعال السائد الذى أمكنه أن يغمر القطعة كلها، وأن يسيطر على كلماتها وصورها، فسوف نجد كل شيء أمامنا، يرمز إلى الاحساس بالصراع بين الحياة والموت»[٣٧] .

ويلتمس لذلك بعض الصور التى توضح هذه الفكرة كصورة العدم التى

---

[٣٦] قضايا النقد الأدبى : ١٤١.

[٣٧] المرجع السابق : ١٤٦.

ترمز لها الدار الدارسة ويعبر عنها قول لبيد :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عرى رسمها خلقا كما ضمن الوحى سلامها
دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها

وتقف إلى جانب هذه الصورة، صورة أخرى، تبدو مغايرة لها، وهى صورة الحياة المزدهرة، التى تحولت إليها الدار، بعد اخضرار أرضها وظهور نبتها، مما جعل الوحوش تأوى إليها، آمنةمطمئنة.

رزقت مرابيع النجوم وصابها ودق الرواعد جودها فرهامها
من كل سارية وغاد مدجن وعشية متجاوبٌ إرزامها
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت بالجهلتين ظباؤها ونعامها
والعين ساكنة على أطلائها عوذًا تأجل بالفضاء بهامها[٣٨] .

وبعد أن ينتهى من تحليل هذا القسم، الذى يشتمل على المقدمة الطللية والمقطع الغزلى، ينتقل إلى القسم الثانى من هذه القطعة، ويتضمن هذا القسم وصف هذا الشاعر لناقته التى يرحل عليها.

ويرى ناقدنا أن هذا القسم أكثر أجزاء هذه المعلقة امتاعًا وتأثيرًا فى النفس، فالشاعر لم ينتقل إلى وصف الناقة انتقالاً فجائيًا، بل تدريجيًا وبتخيل لطيف، فبعد أن أشار إلى أن صاحبته أعرضت عنه، لم يجد أمامه من وسيلة سوى الرحلة على ظهر ناقته، كى يتسلى عما نزل به من حزن، وما أصابه من ألم. وعلاوة على ذلك، فإن هذا القسم يوحى بمقدرة هذا الشاعر على الإيحاء بالصورة والرمز[٣٩] .

ويمضى ناقدنا فى تحليل منحى هذا الشاعر فى تصوير ناقته منتهجًا فى ذلك النهج النقدى السابق، الذى يقوم على دراسة الصور مجتمعة والكشف عن

---

[٣٨] راجع معلقة لبيد ضمن المعلقات السبع للزوزنى.

[٣٩] قضايا النقد الأدبى : ١٥٢.

أبعادها الخفية، فيرى أن الشاعر صور ناقته فى ثلاث صور، إحداها صورة تقليـدة، وهي تشبيه سرعة الناقة بسرعة السحابة وهـذا شـيء مـألوف فـى الشعر الجـاهلى، وتعد هذه الصورة فى رأيه تقريرية.

ولذا يضرب صفحًا عنها، ويتأمل فى الصورة الثانية، التى يصور فيهـا هـذا الشاعر، ناقته بالبقرة المسبوعة، التى افترس السبع ولدها.

ومبعث هذا أن كل صورة من هاتين الصورتين تحكى قصة وتصور حركـة درامية وصراعًا من أجل الحياة والبقاء، فقد شبه لبيد ناقته فى الصـورة الثانيـة بأتـان وحشية حملت من فحل، ولذا فهو غيور عليها، ويسير معهـا أينمـا ذهبـت ويحميهـا من أى وحش يحاول الاعتداء عليها.

ويغرق الشاعر فى الخيال، فيصور الأتان وفحلها، وقد هربا بعيدًا عن أعين الأعداء، إلى الهضاب العالية.. حيث العشب والمأوى الآمن. ومـا أن تنقضـى شـهور الشتاء ويهل الصيف بجفافه حيث يعزما أمرهما على الرحيل إلى مكان آخر، حيـث العشب والماء.

ويكشف ناقدنا عن دلالة هـذه الصـورة الناميـة، ومغزاهـا النفسـى فيقـول «إننا أمام أتان حامل وفى هذا رمز للحياة، والخصوبة والنماء والميلاد، ثم إننـا أمـام علاقة حية بين أتان وفحلها، يمثلان قصة الصراع من أجل الحيـاة، ومـن أجـل بقـاء النوع»[٤٠].

أما عن الصورة النامية الأخرى التى يصور فيها لبيد ناقته بالبقرة المسـبوعة، فيحكى من خلالها قصة هذه البقرة التى ضاع منها وليدها، فذهبت تبحث عنـه ولا وقت فى سبيل ذلك، كثيرًا من الصعاب والآلام سواء مـن الطبيعـة أم مـن الإنسـان الذى أصابها بسهم طائش، فرت على أثره هاربة وتبعتها كلاب الصيد، واشـتبكت معها فى معركة انتهت بانتصارها.

ويرى ناقدنا أن هذه الصـورة لا تناقض الصورة السـابقة أى صورة الأتان

---

[٤٠] المرجع السابق : ١٥٧.

الوحشية، ولا تدل على تباين الشاعر فى عاطفته، كما يرى بعض النقاد المعاصرين[٤١]. فصورة الأتان الوحشية يستدل بها على حب الحياة.

أما صورة البقرة المسبوعة، فتمثل الخوف من الموت وما الخوف من الموت إلا دلالة على حب الحياة.

وعلى هذا النهج يمضى ناقدنا فى تحليل هذه المعلقة مشيرًا إلى أن القسم الذى يلى الأقسام السابقة، وهو فخر الشاعر بنفسه وقومه، لا يخرج عنها، بل يلتحم بها التحامًا كاملاً[٤٢].

ويكشف كما كشفت الأقسام السابقة عن إحساس الشاعر بعصره، وهذا هو فى رأيه، أساس الوحدة الفنية فى هذه المعلقة.

يقول «وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معلقة لبيد فإننا نستطيع أن نجد فيها تلك الوحدة الشعرية التى تمثل روح العصر بعامة، والتى تكشف فى صدق عن إدراك لبيد وتصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره فى عصر كان فيه الصراع بين الإنسان هو المصدر الحقيقى لفكر العصر، وسلوكه، ونظامه الاجتماعى، وطبيعة العلاقة بين أفراده، والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها فى نفوس الناس»[٤٣].

وعلاوة على ذلك، فإن الوحدة العضوية متحققة فى هذه المعلقة على الرغم من طولها، وتعدد موضوعاتها.

لكن هذه الوحدة لم تنشأ كما يتصور بعض النقاد[٤٤]، من حسن التخلص، أو تسلسل الأفكار، أو دقة البنية الفنية لهذه القصيدة.. وما إلى ذلك من مظاهر الوحدة المعنوية أو المنطقية.

وإنما كان الباعث عليها ناحية أخرى، وهى قدرة هذه القصيدة «على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها، وكلماتها، وخصائص أسلوبها، ذلك

---

(٤١) مصطفى بدوى، دراسات فى الشعر والمسرح : ٨ - ٩

(٤٢) قضايا النقد الأدبى : ١٧٨.

(٤٣) المرجع السابق : ١٨٠ - ١٨١.

(٤٤) طه حسين، حديث الأربعاء : ١ / ٣٢

الأسلوب التركيبى، الذى يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، والذى ينشأ عن الصراع بين ما هو منطقى، وبين ما هو غير منطقى. بين اللاوعى الفردى، واللاوعى الجماعى»[٤٥].

وبناء على هذا، يمكن القول بأن الوحدة العضوية بالمفهوم النقدى الحديث متوافرة فى هذه القصيدة. ويذهب ناقدنا إلى أبعد من هذا، فيرى أن هذه الوحدة العضوية[٤٦] متحققة فى قصائد أخرى من الشعر الجاهلى، ويمثل لهذا بنصوص من شعر امرئ القيس، وشعر طرفة، محللاً إياها، وكاشفًا عن طبيعة الوحدة العضوية بها.

وينتهى من هذا التحليل النقدى إلى إطلاق حملة أحكام على الشعر الجاهلى تتعلق بخصائصه الفنية التى قد تساعد أحيانًا على تحقق الوحدة العضوية فى بعض قصائده لأن هذه الوحدة لا تتوافر فى الشعر الجاهلى على حد تعبير ناقدنا إلا على نطاق ضيق، وأما الذى يغلب على القصيدة الجاهلية، فوحدة البيت لا وحدة النص.

ويعزى ناقدنا هذا الأمر، إلى بعض العوامل الثقافية والاجتماعية يلخصها قوله «وخلاصة القول أن فى الشعر الجاهلى وفى القصيدة العربية القديمة أبياتًا مستقلة، وصورًا جزئية مقصودة لذاتها.

ومن ثم، ظهر لدينا ما كان يسمى ببيت القصيد، حث ينفرد واحد بصورة رائعة، أو بحكمة مرسلة وكان يمكن لهذا البيت الواحد، أن يلتحم بأبيات القصيدة الأخرى لولا أن ظروف الشاعر العربى القديم المتصلة بنوع الحياة التى كان يحياها تلك الحياة غير المستقرة، ثم عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين، الأمر الذى جعل الشاعر يؤلف القصيدة، لا ليقرأها الناس، ولكن ليسمعها القوم، فقد كان الشاعر

---

[٤٥] قضايا النقد الأدبى : ١٨٠ - ١٨١.

[٤٦] يقترح بعض نقادنا المعاصرين تسمية الوحدة فى الشعر الجاهلى باسم الوحدة "الحيوية"، راجع : د. محمد النويهى، الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه : ٢ / ٤٥٠

أشبه بالخطيب بحاجة إلى أن يستخدم بين وسائل التعبير ما يساعده على الإيجاز والتركيز، وتضمين كل ما لديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود في بيت واحد، أو جملة أبيات محدودة»[٤٧] .

وفضلاً عن ذلك، فإن الشاعر الجاهلي كان يتغنى في شعره بمآثر قومه ومناقبهم، ويعلي من قيمهم الخلقية والاجتماعية، ومن أجل هذه الغاية الخلقية، حفلت القصيدة الجاهلية بكثير من الحكم والأمثال، والمعاني الخلقية النبيلة.

وكان أسلافنا يقدرون القيمة الفنية لأي قصيدة بكثرة ما تحفل به من حكم ومعان خلقية[٤٨] .

ولكي تتوافر في القصيدة هذه الصفة، حرص كل شاعر مجيد على أن يحشد في قصيدته كثيرًا من المعاني، ومن ثم، كانت وسيلته إلى هذه الغاية تحقيق الاستقلال في المعنى لكل بيت، عن البيت الذي يليه هذه ناحية، وأخرى، وهي أن الشاعر الجاهلي كان يصدر في إبداعه الفني عن الذوق السائد في بيئته وعصره، ولذا جاء شعره ملبيًا في بنائه الفني ذوق عصره، ومقاييسه النقدية.

ومن ثم، فإن بعض نقادنا المعاصرين، ليسوا على صواب حين يحاولون اقحام ذوق عصرهم، ومقاييسه النقدية على هذا الشعر، متغافلين عن التفاوت الزمني والاجتماعي والحضاري الكبير بيننا وبين أسلافنا من الشعراء الجاهليين، وإذا كان ناقدنا العشماوي، قد حاول وصل حاضرنا النقدي بماضينا الشعري عن طريق التماس الوحدة العضوية بالمفهوم النقدي الحديث في بعض قصائد من شعرنا القديم، فإنه لم يفارق أرض الواقع، واكتفى بتقرير حقيقة تاريخية، وهي أن هذه الوحدة بالمفهوم النقدي الحديث، لا تتحقق في الشعر الجاهلي إلا على نطاق ضيق.

ولكنها تبدو متحققة على نطاق أوسع في الشعر العربي الحديث، الذي خضع في صياغته الفنية لذوق عصره ومقاييسه النقدية الحديثة.

---

(٤٧) المرجع السابق : ١٩١ - ١٩٢.

(٤٨) راجع الشعر والشعراء : ١ / ٦٤ - ٧٤، الجرجاني، الوساطة : ٣٣، العمدة : ١ / ١٢٢.

وتوضيحًا لهذا الأمر، يشرع فى تحليل بعض قصائد من هذا الشعر، كاشفًا من خلالها عن هذه الوحدة العضوية.

ومن النصوص التى استأثرت باهتمامه قصيدة الطمأنينة لميخائيل نعيمة التى يستهلها بهذه المقطوعة :

سقف بيتى حديد	ركن بيتى حجر
فاعصفي يا رياح	وانتحب يا شجر
واسبحي يا غيوم	واهطلى بالمطر
واقصفي يا رعود	لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد	ركن بيتى حجر

وينحو فى نقده لها، المنحى النقدى السابق، الذى يتخذ من الصورة والرمز والكشف عن أبعادهما النفسية والشعورية محورًا لذلك. ويخطو فى هذا ثلاث خطوات، تتمثل فى تحديد الموقف العام فى القصيدة، ثم تحليلها، فالتعليق عليها.

أما عن الموقف العام فى هذه القصيدة، فيتلخص فى أن هذه القصيدة تصور كما يرى ناقدنا، لحظة من اللحظات التى يشعر فيها الإنسان بأنه ثابت لا يتزعزع فهو لا يخشى شيئًا ولا يعرف القلق إليه طريقًا.

ثم يمضى فى الكشف عن فلسفة ميخائيل نعيمة من شعره التى انتهت إلى هذا الموقف، وينتقل من هذا إلى تحليل هذه القصيدة التى تشتمل على أربع مقطعات كاشفًا عن مضمون كل مقطعة منها على حدة.

ثم يأتى تعليقه على هذه القصيدة كاشفًا من خلاله عن مضمونها العام، ودلالالتها الرمزية، ووحدة صورها، منتهيًا من ذلك إلى الكشف عن الوحدة العضوية بها التى نشأت عن تماسك مقطعات هذه القصيدة تماسكًا عضويًا ومجئ كل مقطعة مكملة لسابقتها، بحيث تمثل كل واحدة منها مرحلة من مراحل بناء هذه القصيدة وتعبر عن لحن من ألحانها[٤٩] .

---

[٤٩] المرجع السابق : ٢١٦.

ويضيف إلى هذا، الكشف عن أبعاد الرموز والصور ودلالاتها الإيحائية ثم العنصر الموسيقى وأثره فى نشأة هذه الوحدة العضوية.

وهذا العنصر لا يتمثل فى رأيه، فى الوزن الشعرى وحده «وإنما كل ما ينطوى وراء حركات الوزن، وعلاقات الألفاظ وما فيها من نبرات وذبذبات أو إيقاعات، تمثل التجربة وتعين على إيضاحها وتوكيدها فى نفس القارئ»[٥٠]، ومن هذه المؤثرات الموسيقية، التى تبدو فى هذه القصيدة وتتعاون مع الوزن والعناصر الفنية الأخرى على توافر الوحدة العضوية تكرار أفعال الأمر المتلاحقة. ويستدل بهذا على إحساس الشاعر بالثقة التامة فى نفسه.

وعلاوة على هذا كله، يلاحظ ناقدنا أن البيت الشعرى الذى تبدأ به كل مقطوعة هو نفسه الذى تنتهى به، وفى هذا دلالة على تأكيد المعنى[٥١].

وبهذا التعليق النقدى، ينهى ناقدنا دراسته لقضية الوحدة العضوية، التى لم يقتصر فى دراسته لها على الناحية النظرية وحدها، ولكنه جمع فى هذه الدراسة بين النظر والتطبيق كما رأينا. ويتضح من خلال تحليله ونقده لنصوص الشعر القديم والحديث مستهدفًا من وراء ذلك الكشف عن الوحدة العضوية بها، مدى ما يتمتع به من ذوق فنى وحس نقدى أصيل.

فإذا أضفنا إلى هذا إلمامه الدقيق بأبعاد هذه القضية فى النقد الأدبى، وقيمتها الفنية وتوضيحه لمفهومها الذى كان مضطربًا فى أذهان بعض النقاد والسابقين عليه، أدركنا أهمية هذه الدراسة وإضافتها العلمية سوء فى الناحية النظرية أم التطبيقية التى أقل ما توصف به أنها ثرية فى مادتها وقيمتها العلمية والفنية، وهى فى الوقت نفسه مكملة للدراسات النقدية السابقة عليها، سواء دراسات القدماء أم دراسات المعاصرين.

---

[٥٠] المرجع السابق : ٢١٦ - ٢١٧.

[٥١] المرجع السابق : ٢١٧.

الفصل السادس

الـوزن والشــعر

يبدو أن كثيرًا من الانتكاسات التى تصيب حركة تطور الفنون الأدبية وتجديدها، مردها غالبًا إلى سوء فهم بعض دعاة التطور والتجديد، لطبيعة هذا التطور وحدوده.

والمتأمل الفطن فى تاريخ الأمم والشعوب وتطورها الحضارى والاجتماعى يلحظ أن تطور الفنون الأدبية مرتبط أوثق ارتباط بتطور الذوق العام، وما يمس وجدان الأمة من تغير وتكيف مع الظواهر الحضارية الجديدة. وهذا لا يتحقق بين عشية وضحاها، ولكنه يستغرق وقتًا وزمنًا ليس بالقليل.

فمن المعروف أن التطور الحضارى الذى يمس الجانب المادى من الحياة أسرع خطى من التطور الوجدانى.

ومن ثم، فليس من الصواب أن نتهم فنًا أدبيًا كالشعر مثلاً بالتخلف لأنه تأخر عن اللحاق بركب التطور الحضارى والاجتماعى فى عصر من العصور[١]. وليس من المعقول أن نتهمه كذلك بالجمود[٢] لأنه حافظ على بعض الأسس والمقومات الفنية التى ورثها، من عصور بعيدة، ولا يزال متمسكًا بها حتى الآن. لأن هذا يدل فى الواقع على عراقتها، كما يعد شاهدًا على أصالة هذا الفن لا على جموده.

وعلى أية حال، فمع إيماننا بتطور الفنون الأدبية وتجددها تبعًا لتطور ذوق العصر ووجدانه، فإننا نرى أن لكل تطور حدًا لا ينبغى أن يتجاوزه، وإطارًا لا ينبغى أن يحيد عنه.

فإذا أدى التطور أو التجديد إلى هدم مقوم أساسى من مقومات فن أدبى ما، أو طمس معالمه، فلا يعقل أن يعد هذا تطورًا، بل مسخًا وتشويهًا لشخصية هذا الفن، وإفسادًا لذوق أصحابه.

أقول هذا بعد أن كثر حديث الأدباء والنقاد فى أيامنا هذه، عما أفرزه

---

[١] يعزى هذا الاتهام لبعض رواد الحركة الأدبية فى مطلع القرن العشرين، راجع : هيكل، ثورة الأدب :٥

[٢] المرجع السابق والصفحة.

الشعر المعاصر، من نوع من الشعر متحلل من الوزن والقافية يطلق عليه اسم قصيدة النثر[٣].

والواقع أن محاولة كتابة الشعر فى شكل فنى متحرر من الوزن والقافية ليست جديدة على حياتنا الأدبية المعاصرة، فقد سبقتها محاولات فى مطلع القرن العشرين، مثل محاولة أمين الريحانى وبعض شعراء المهجر كتابة الشعر المنثور[٤].

وقد تزامنت مع هذه المحاولة دعوة بعض الأدباء ورواد النهضة الحديثة، إلى التحرر من الوزن والقافية.

ويتضح هذا من قول صاحب ثورة الأدب «ليس القصد من الشعر فى رأينا هو هذه الأبيات الفذة، وليس هو محاكاة الأقدمين. وإنما القصد من الشعر إبراز فكرة أو صورة أو إحساس، أو عاطفة يفيض بها القلب فى صيغة متسقة من اللفظ تخاطب النفس»[٥].

ودعوة ميخائيل نعيمة إلى النظر إلى الوزن، على أنه شيء ثانوى، يلى من حيث الأهمية المضمون الشعرى، وصلته بوجدان قائله.

«فلا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. قرب عبارة نثرية جميلة التنسيق موسيقية الرنة. كان فيها من الشعر أكثر مما فى قصيدة من مائة بيت»[٦].

وشبيه بهذا قول جميل صدقى الزهاوى، ملمحًا إلى هذه الناحية «ولا أرى للشعر قواعد، بل هو فوق القواعد، حر لا يتقيد بالسلاسل والأغلال، وهو أشبه بالأحياء فى اتباعه سنة النشوء والارتقاء»[٧].

والواقع أن الذوق العام لم يسغ آنذاك مثل هذا اللون من الشعر، ويبدو هذا

---

[٣] ممن يروج هذا اللون من الشعر فى الصحف والمنتديات الأدبية، الشاعر المعاصر أدونيس.

[٤] الاتجاهات الأدبية لأنيس المقدسى : ٤٣١.

[٥] هيكل، ثورة الأدب : ٥٢.

[٦] الغربال : ٤٢٢.

[٧] ديوان الزهاوى : ٣.

بشكل واضح من موقف ذوى الأصالة من النقاد آنذاك، من قضية إسقاط الوزن من الشعر. وتفنيدهم مزاعم أولئك الذين يدعون إلى إسقاط هذا العنصر الموسيقى الأصيل من الشعر[٨].

يضاف إلى ذلك أن بعض ذوى الفطنة من رواد الشعر الحر، مثل نازك وصلاح والسياب، لم يغفلوا هذا العنصر الموسيقى فى أشعارهم، فانحصر تجديدهم فى تطويره لا إلغائه، وتوزيع الإيقاع الصوتى داخل القصيدة توزيعًا جديدًا، يقوم أساسًا على وحدة التفعيلة، لا على وحدة البيت، مع تعدد القوافى أحيانًا أو التزام قافية واحدة[٩].

ولو أمعنا فى النظر إلى حركات التجديد، التى تناولت الشعر العربى قبل حركة شعراء مدرسة الشعر الحر، بدءًا من العباسيين والأندلسيين، وانتهاءً بحركة البعث فى العصر الحديث على يد البارودى وتلامذته، وما تلاها من حركات أخرى مثل حركة شعراء مدرسة الديوان، لأدركنا أنه ما أحدثته من تجديد فى موسيقى الشعر لم يؤد إلى إلغاء الوزن تمامًا، حيث انحصر غالبًا فى تنويع القافية مع الإبقاء على الوزن.

وعلى أية حال، فإذا كانت حركات التجديد فى الشعر العربى، عبر تاريخه الطويل قد وقفت من الوزن هذا الموقف، و لم يحاول روادها إسقاطه فهل هناك من تعليل أو تفسير لذلك ؟؟

إن أوجز ما يقال هنا، هو أن هذا الموقف يدل دلالة واضحة على أن الوزن شىء ضرورى للشعر، فهو عنصر من عناصره الأصيلة، التى لا تستقيم حياة هذا الفن بدونها.

ويؤكد هذه الحقيقة قول ابن رشيق القيروانى «الوزن أعظم أركان الشعر

---

[٨] راجع حياة قلم العقاد : ٣١٦,

[٩] راجع : نازك، قضايا الشعر المعاصر : ٩٨، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ١٥٣، وحركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى : ١٢٩ - ١٣٢.

وأولاها به خصوصية»[١٠].

وقول ابن سنان الخفاجى مشيرًا إلى أن الوزن هو صفة الشعر الأصيلة التى تميزه عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى كالنثر مثلاً «فالفرق بين الشعر والنثر بالوزن على كل حال، وبالتقفية إن لم يكن المنثور مسجوعًا على طريق القوافى الشعرية»[١١]. وإلى هذا يذهب ابن خلدون[١٢].

ويرى بعض رواد الحركة الأدبية والنقدية الحديثة (كالعقاد) أن الوزن أخص خصائص الشعر العربى بالذات، وألزم لزومياته لارتباطه به منذ نشأته.

ويبدو هذا واضحًا من قوله «نظم الشعر فن مستقل بذاته بين الفنون التى عرفت فى العصر الحديث بالفنون الجميلة. وتلك صفة نادرة جدًا بين أشعار الأمم الشرقية والغربية. خلافًا لما يبدر إلى الخاطر لأول وهلة، فإن كثيرًا من أشعار الأمم تكتسب صفتها الفنية بمصاحبة فن آخر كالغناء والرقص والحركة على الإيقاع.

ولكن النظم العربى فن معروف المقاييس والأقسام بعد استقلاله عن الغناء والرقص والحركة الموقعة. فلا يصعب تميزه شطرة شطرة بمقياسه الفنى من البحور والأعاريض إلى الأوتاد والأسباب»[١٣].

ويرجع العقاد أصالة الوزن فى الشعر العربى إلى عاملين هما : الغناء المنفرد. وبناء اللغة العربية على الأوزان[١٤].

وإن المتأمل الواعى فى وجهات نظر النقاد العرب القدامى فى تحديد مفهوم الشعر، منذ قدامة بن جعفر فى القرن الرابع الهجرى، حتى ابن خلدون فى القرن الثامن، يدرك أنهم يؤكدون فى تعريفهم له، هذه الناحية الموسيقية[١٥]

---

[١٠] العمدة : ١ / ١٣٤.

[١١] سر الفصاحة : ٢٧١.

[١٢] المقدمة : ٥٣٢.

[١٣] حياة قلم : ٣٧٤.

[١٤] المرجع السابق : ٣٨٤.

ويكاد يتفق معهم فى ذلك بعض ذوى الأصالة من النقاد العرب المعاصرين وبنوع خاص، أولئك الذين حملوا لواء النهضة الأدبية فى مطلع القرن العشرين الميلادى، يستوى فى ذلك المجددون منهم، والمحافظون[١٦].

ومن اللافت للنظر أن أرسطو الذى يعد أول من وضع نظرية فى نقد الشعر أكد هذا وهو بصدد عرض نظرية المحاكاة، وذكر أن أخص ما يميز الشعر صفتان، هما الوزن والمحاكاة[١٧].

ومع أن الآداب الأوربية، تخلو بعض فنونها الشعرية من هذا العنصر الموسيقى، حتى إن بعض نقادهم يسقطه من تعريفه للشعر[١٨]، فإن بعض ذوى الفطنة من نقادهم المحدثين يعد الوزن عنصرًا هامًا من عناصر الشعر، وضرورة من ضروراته.

ويبدو هذا واضحًا من قول "كولردج" «إن الوزن هو الشكل المميز للشعر وصفته الجوهرية»[١٩].

ويرجع ذلك إلى ناحية نفسية وشعورية، تتعلق بعملية الإبداع الفنى، إذ أنه يحدث نوعًا من التوازن بين جموح العاطفة ومحاولة السيطرة عليها، فهو ينبع من حالة التوازن فى النفس التى توحد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين أولاهما - إطلاق العاطفة المشبوبة والثانية - هى السيطرة على هذه العاطفة الثائرة، وذلك عن طريق فرض نظام عليها، أو وحدة موسيقية تتكرر بشىء من النظام[٢٠].

---

[١٥] عرضت هذا الموضوع بإفاضة فى كتاب من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم، راجع الفصل الأول، ماهية الشعر وماهية النثر، ط الثانية : ١ - ٣٣.

[١٦] راجع الفصل الأول من كتابى من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى الحديث، ط الثانية : ٣٠٢ - ٣٣٢.

[١٧] أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى : ١٢ - ١٣.

[١٨] Encgclo Peadia Britainica, Peotry.

[١٩] مصطفى بدوى، كولردج : ١٨.

[٢٠] المرجع السابق : ١٩٨.

ويرى أن الوزن يؤثر على السامع تأثير المخدر أو المنوم، إذ يبدو أحيانًا منومًا أو مخدرًا له[٢١].

ويتفق الناقد الإنجليزى ريشاردز مع كولردج فى موقفه من الوزن وأهميته للشعر، ويرى أن أهميته تتعدى هذه الناحية، وكذا التلذذ الصوتى، إلى ناحية أبعد من هذا كله، وذلك لأنه يعكس شخصية الشاعر، ويصور انفعاله وحالته النفسية والشعورية.

يقول «فليس الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع وإنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التى تكونه، والنغم المؤثر فى الشعر، لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالاً صادقًا»[٢٢]. ويكاد يتفق مع رتشاردز فى هذا بعض ذوى الحس المرهف من نقادنا المعاصرين، مثل مندور، إذ يرى أن موسيقى الشعر تعد وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء.

ويبدو هذا واضحًا من قوله «وموسيقى الشعر ليست تطريبًا فحسب بل هى وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء لا تقل أهمية عن التعبير اللفظى بل لعلها تفوقه.

ذلك لأن موسيقى الشعر هى التى تخلق الجو، وهى التى توحى بالظلال الفكرية والعاطفية بكل معنى، وقد تكون تلك الظلال أكثر فاعلية فى النفس من المعنى المجرد، بحيث يعتبر ضعف الموسيقى فى الشعر إنقاصًا شديدًا من قدرته على التعبير والإيحاء»[٢٣].

وعلى أية حال، فإن تنبه هؤلاء النقاد المعاصرين إلى ارتباط الوزن بالحالة النفسية والشعورية للشاعر يعد ملاحظة جديرة بالاعتبار وإن كان هذا ليس وليد الفكر النقدى فى العصر الحديث، بل يرجع إلى أزمان بعيدة. فقد سبق أن لاحظ

---

[٢١] رتشاردز، مبادئ النقد الأدبى : ١٩٨ - ١٩٩.

[٢٢] العلم والشعر : ٤٨ - ٤٩.

[٢٣] الشعر المصرى بعد شوقى : ٣ / ٣٨٥.

أرسطو هذا، وأشار إليه وهو بصدد الحديث عن نظرية المحاكاة[٢٤]، ونقل هذا عنه بعض شراحه من الفلاسفة المسلمين مثل الفارابي، وابن سينا، وابن رشد[٢٥].

وقد تناول هذا الموضوع بشيء من البسط والإفاضة أحد نقادنا المتأخرين وهو حازم القرطاجني الذى لاحظ أن أعراض الشعر تتباين حسب مقاصدها، فمنها ما يقصد به الجد، ومنها ما يقصد به الهزل، ومنها ما يقصد به التعظيم، ومنها ما يقصد به التحقير.

وقد أدى به هذا إلى دراسة الخصائص الصوتية لأوزان الشعر، وإلى تصنيفها حسب شدتها ولينها، وضعفها وقوتها إلى أصناف، ويلخص هذا قوله «ومن تتبع كلام الشعراء فى جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها، تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان فى بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة فى ذلك الطويل والبسيط. ويتلوهما الوافر والكامل ويتلو الوافر والكامل عند الناس الخفيف.

فأما المديد والرمل، ففيهما لين وضعف. فأما المنسرح ففى اطراد الكلام على بعض اضطراب، وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً فأما السريع والرجز ففيهما كزازة فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء»[٢٦].

ومهما يكن من أمر، فإن الوزن الشعرى لا يتحقق له أداء وظيفته على الوجه الأكمل، إلا بحدوث نوع من الانسجام الصوتى بين أجزاء الإيقاع، التى يتألف منها الوزن الشعرى[٢٧].

---

[٢٤] فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى : ٣ - ١٣.

[٢٥] ابن سينا، فن الشعر : ١٦٨.

[٢٦] منهاج البلغاء : ١٦٨.

[٢٧] يختلف مفهوم الإيقاع عن مفهوم الوزن، فالمقصود بالإيقاع توالى المتحركات والسواكن فى التفعيلة الواحدة، أما الوزن، فهو مجموعة من التفاعيل أو الإيقاعات المركبة معًا، راجع : غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث : ٤٦٢.

ولذا فإن أى خلل يعترى أى جزء من الإيقاع يؤدى لا محالة إلى اختلال الوزن وانكساره.

ولقد أدرك النقاد العرب القدماء أن القافية جزء أساسى من الوزن فهى شريكته فى الاختصاص كما يقول بعضهم، وهو الجالب لها ضرورة ومشتمل عليها[٢٨]. وذلك لأنها تتحكم فى ضبط الإيقاع واتزانه فى آخر كل بيت شعرى، ولذا أطلقوا عليهما اسم حافر الشعر[٢٩].

وإن كنت أميل إلى تمسيتها بضابط الإيقاع وهى لا تعد ضابط إيقاع فى البيت وحده، بل فى القصيدة كلها، وذلك لأنها تعد عنصرًا موحدًا لأجزاء الإيقاع فى القصيدة الموحدة القافية بنوع خاص.

ومن المعروف أن القصيدة العربية القديمة تبنى غالبًا علىَ قافية موحدة، وهذا يفسر لنا سر استهجان الذوق العربى خروج القافية فى أى بيت شعرى على التناسب النغمى والصوتى للوزن والإيقاع، ونظر إلى ذلك على أنه عيب من العيوب التى يؤاخذ عليها الشاعر.

وقد حظيت هذه الظاهرة بدراسات كثيرة من نقادنا القدماء، وكثير من العروضيين.

ومن يراجع مثلاً دراساتهم حول الإقواء والسناد والإيطاء والزحاف يتضح له صدق ذلك[٣٠].

وعلى أية حال، فما دامت القافية مرتبطة بالوزن أوثق ارتباط على النحو الذى رأيناه، فلا شك أنها تتأثر بما يتأثر به الوزن من انفعال الشاعر وحالته النفسية والشعورية.

ولكى تتضح لنا هذه الحقيقة علينا أن نأخذ نصين من غرضين مختلفين

---

[٢٨] راجع العمدة : ١ / ١٣٤، ١٥١، ١٥٥، ١٥٩.

[٢٩] راجع مفتاح العلوم : ٢٣٨، العمدة : ١ / ١٥١ - ١٥٢، منهاج البلغاء : ٢٧١.

[٣٠] راجع طبقات فحول الشعراء : ٦٠، والعمدة : ١ / ١٧٠، ومقدمة الموشح للمرزبانى.

ولشاعرين متباينين زمنيًا، أحدهما عباسي مثلاً، والآخر من العصر الحديث، ونتأمل هذه الظاهرة من خلالهما.

والنص العباسي لأبي تمام، من رائيته في مدح المعتصم، التي استهلها بوصف مقدم الربيع قائلاً :

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر

نزلت مقدمة المصيف حميدة ويد الشتاء جديدة لا تكفر

لولا الذي غرس الشتاء بكفه لاقى المصيف هشائما لا تثمر

أضحت تصوغ بطونها لظهورها نورا تكاد له القلوب تنور[٣١].

أما النص الثاني فهو لأبي القاسم الشابي من قصيدته النبي المجهول التي استهلها بقوله :

أيها الشعب ليتني كنت حطا با فأهوى على الجذوع بفأسي

ليتني كنت كالسيول إذا ما سا لت تهد القبور رمسا برمس

ليتني كنت كالرياح فأطوى كل ما يخنق الزهور بنحسي

ليتني كنت كالشتا أغشي كل ما أذبل الخريف بقرسي

ليت لي قوة العواصف ياشعـ بي فألقي إليك ثورة نفسي

ليت لي قوة الأعاصير لكن أنت حي يقضي الحياة برمس[٣٢].

وبتأملنا النص العباسي جيدًا نلاحظ أن الشاعر يبدو من خلال مطلعه فرحًا بقدوم الربيع، ومبتهجًا بجمال الطبيعة من حوله، إذ يحس أن كل شيء يبدو في الطبيعة رطبًا، ورقيقًا ناعم الملمس، حتى النبات يكاد لما أصابه من رقة الجو يتكسر في الثرى الرطب.

ولذا فهو يتثنى ويتمايل، وتبدو الحياة أمام الشاعر رقيقة على هذا النحو.

---

[٣١] راجع ديوان أبي تمام، ط. دار المعارف بمصر : ٢، ١٨٤ - ١٩٥.

[٣٢] راجع أغاني الحياة، الناشر دار الكتب الشرقية بتونس : ١٠٢.

ويجب أن نضع فى الاعتبار أن مطلع القصيدة عند ذوى الصدق الفنى من الشعراء الأفذاذ، هو المفتاح الحقيقى لفهم تجربة الشاعر فى القصيدة والإحساس الذى يعتب عليها[٣٣].

وإذا كان مطلع هذه القصيدة يوحى بأن الإحساس الذى يستحوذ على الشاعر هنا هو الفرح لمقدم الربيع وجمال الطبيعة فى هذه الفترة من السنة، الذى مبعثه رقة الجو والطبيعة، بل الحياة.

فهل لهذا أثر على وزن الشاعر وقافيته ؟؟

فى الحقيقة إن هذا الشعور قد انعكس على وزن الشاعر وقافيته كذلك فجاء الوزن لدنًا ناعم الملمس، فهو من بحر الكامل، الذى يوصف من ناحية خصائصه الصوتية باللدونة والبساطة[٣٤]، أى النعومة والرقة وذلك لكثرة متحركاته.

وهو من الأوزان البسيطة المكونة من تفعيلة واحدة[٣٥]، وهى متفاعلن متكررة ثلاث مرات، فهو سهل التأليف والنطق، ويعد من أنسب البحور الشعرية تعبيرًا عن الحالة النفسية التى يسودها الفرح والانطلاق.

أما عن القافية فقد جاءت الراء المضمومة حرف روى لها، معبرة عما انطبع فى مخيلة الشاعر من صور لبعض مظاهر الطبيعة فى هذه الفترة من السنة كهذا التمايل والتثنى، الذى يبدو على النباتات والأغصان وكأنه يرسم حرف راء.

ويبدو أن تأثره الشديد بهذه الصورة، دفعه لاشعوريًا إلى استعمال الراء فى أول بيت أربع مرات.

---

[٣٣] راجع فى قضية المطالع، ابن الأثير، المثل السائر : ٣ / ٩٦، والعمدة : ١ / ٢١٤ - ٢١٧، وكتابنا الخصومة بين القدماء والمحدثين : ٣٤٦ - ٢٤٠.

[٣٤] منهاج البلغاء : ١٧٠.

[٣٥] يقسم بعض النقاد المتأخرين أوزان الشعر العربى على قسمين، بسيطة ومركبة، والبسيطة هى التى تتكون من تفعيلة واحدة تكرر عدة مرات، أما المركبة فهى التى تتكون من تفعلتين مختلفتين من ناحية الكم الصوتى، راجع منهاج البلغاء : ٢٣٧ - ٢٣٠.

أما عن حركة الضم التى فوق الراء فيبدو أنها لم تأت عفوًا، بل جاءت منسجمة مع ما يحسه الشاعر، وما انطبع فى مخيلته من صور، لتثنى النباتات وتقوسها ويظهر هذا جليًا من استدارة الفم حال نطقه لهذه الحركة، كأنه يرسم راءين متصلتين.

ومما هو جدير بالملاحظة، أن أثر هذه الحالة النفسية التى انتابت هذا الشاعر تعدى هذه الناحية الموسيقية إلى شكل هذه القصيدة وإلى بنائها الفنى. فقدبدأ هذه القصيدة بداية مخالفة لبداية القصيدة القديمة، التى كانت تبدأ غالبًا بمقدمة طللية أو غزلية، إذ بدأها بوصف الربيع، واستغرق الوصف جزءًا كبيرًا من القصيدة، ويبدو أن إعجابه بجمال الطبيعة، هو الذى دفعه إلى هذا، وكاد يطغى على الغرض الرئيسى وهو مدح الخليفة، ويظهر أن الشاعر أحس بهذا فانتقل من الوصف إلى المدح انتقالاً لطيفًا حيث ربط بين خلق الربيع وخلق الخليفة وازدهار الطبيعة وازدهار عدل الخليفة[٣٦].

هذا عن النص العباسى، أما عن النص الحديث فيظهر من مطلعه إحساس شاعره بالحسرة والألم نظرًا لتنكر شعبه لشعره وشاعريته، ولذا نجده يثور على شعبه ويتوعده بالويل والدمار، متمنيًا أن يصبح حطابًا كى يتمكن من اقتلاع شجرة الفساد التى ضربت بجذورها فى أرض شعبه.

وانفعال الشاعر يعلو شيئًا فشيئًا، لدرجة أننا نشعر أحيانًا أنه يضغط على أسنانه متوعدًا ومهددًا، ولكن سرعان ما نجد هذا الانفعال يخفت عند نهاية كل بيت، وكأن مبعث هذا إحساس الشاعر باليأس وذهاب جهوده من أجل إيقاظ شعبه من سباته العميق أدراج الرياح.

ولذا نجده يعلن بعد ذلك بأبيات عن يأسه، واعتزامه الهرب إلى الغاب متمنيًا قضاء ما بقى من عمره هناك بعيدًا عن شعبه.

ويبدو أن حالة الشاعر النفسية بما يعتريها من اضطراب وغضب ويأس قد

---

[٣٦] راجع القصيدة كاملة فى الديوان : ج ٢.

انعكست على وزنه وقافيته.

فجاء الوزن من بحر الخفيف، الذى يتألف من ثلاث تفعيلات، أولاهما - فاعلاتن، وثنتاهما --سباعية، مستفع لن، أما الثالثة - فهى تكرار للأولى -فاعلاتن.

وهذا البحر لا يلتزم نمطًا إيقاعيًا واحدًا، كنمط بحر الكامل فى النص السابق، وإنما يلتزم نمطًا إيقاعيًا متنوعًا، يجمع بين التغير فى الوسط والتماثل فى نهاية الشطر.

وهذا التنوع الإيقاعى يلائم فى رأيى تنوع درجات انفعال الشاعر وغضبه بين الارتفاع والانخفاض.

يضاف إلى ذلك تضمن هذا البحر، سواكن متوالية فى بعض تفاعيله مما يضفى عليه مسحة من الكزازة والحدة[٣٧]. وهذا يتلاءم وحالة الشاعر النفسية التى تحدثنا عنها آنفًا.

أما عن القافية فقد جاءت السين المكسورة حرف روى لهذه القصيدة، ومن المعروف أن حرف السين من حروف الصفير، التى تنسل من الفم هاربة وهو شبه مغلق.

وهذا يحدث غالبًا لأولئك الذين يحسون بشىء من الإعياء الجسدى أو النفسى، فقد يتعذر عليهم نطق بعض الكلمات أو الحروف التى تحتاج لجهد عضلى[٣٨].

أما التى لا تحتاج لمثل هذا الجهد، كبعض حروف الصفير، فقد ينسل بعضها هاربًا مع التنهدات والآهات، التى تخرج بكثرة من أفواه أولئك الذين يشعرون بهذه الحالة النفسية.

أما عن حركة الكسر التى تحت السين، فيبدو أنها قد جاءت هى الأخرى

---

[٣٧] يرى بعض نقادنا المتأخرين أن توالى السواكن فى أى وزن شعرى يؤدى إلى الكزازة والجعودة، راجع منهاج البلغاء : ٢٦٧.

[٣٨] راجع موسيقى الشعر : ٣٢ - ٣٣.

مصورة هذا الانكسار النفسي، الذى ينتاب الشاعر.

ومهما يكن من أمر، فهذا يدلنا دلالة قاطعة، على أن أهمية القافية لا تقل عن أهمية الوزن فى الصياغة الشعرية.

ومن ثم، فإن إسقاطها يخل إخلالاً كبيرًا بوظيفة الوزن.

وهذا يفسر لنا سر تراجع بعض رواد الشعر الحر عن دعوتهم إلى إغفال القافية التى نادوا فى بادية حياتهم الشعرية بالتحرر منها ثم عادوا بعد ذلك، وطالبوا بالتمسك بها.

ويتضح هذا من موقف نازك الملائكة إزاء هذه القضية ففى أول عهدها بكتابة الشعر الحر كانت تدعو إلى التخلص من القافية، ومصداقًا لهذا قولها آنذاك «إن هذه القافية تضفى على القصيدة لونًا رتيبًا، فضلاً عما تثيره فى النفس من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية»[٣٩].

ولكنها عدلت عن هذا الرأى بعد ممارستها الطويلة لكتابه الشعر الحر واكتشافها أن القافية ركن أساسى من أركان موسيقى الشعر.

ويبدو هذا جليًا من قولها «والحقيقة أن القافية ركن مهم فى موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينًا وتثير فى النفس أنغامًا وأصداء، وهى فوق ذلك فاصلة قوية بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة»[٤٠].

وعلى أية حال فمما هو جدير بالملاحظة أن أهمية القافية الموسيقية على النحو الذى رأيناه لا تتأتى من القافية المتعددة، بل تتأتى من القافية الموحدة.

وذلك لأن تعدد القافية على ما فيه من طرافة وتنوع، لا يترك سوى أثر موسيقى محدود فى نفوس السامعين أو المتلقين.

ومرد هذا فى رأيى، إلى أن تنوع القافية وتغييرها يؤدى إلى تنوع الإيقاع

---

[٣٩] مقدمة شظايا ورماد : ص ١٦.

[٤٠] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر : ١٦٣.

وتغييره، وهذا يتطلب تغيير الاستجابة الشعورية للمتلقى أو السامع، أى أنه كلما تغير الإيقاع استدعى هذا تغير الاستجابة الشعورية، وهذا لا يحدث بسرعة، بل يحتاج لوقت.

ولذا فقد يتغير الإيقاع وتتأخر الاستجابة الشعورية عن اللحاق به إذ عندما تتهيأ لذلك تجد نفسها أمام إيقاع جديد.

ومن ثم، يحدث انفصام شعورى بين السامع أو المتلقى، وبين النص الشعرى.

أما القافية الموحدة، فإنها تؤدى مع وحدة الوزن إلى وحدة نغمية عامة فى النص كله. وتشد انتباه السامع أو المتلقى، فيظل متجاوبًا معها حتى النهاية، واعتقد أن هذا هو سر إحساسنا بجمال موسيقى شعرنا العربى ذى الوزن الواحد، والقافية الموحدة الذى ظل محافظًا على هذا العنصر الموسيقى طوال هذه القرون الكثيرة وهذا خير شاهد على عراقته وأصالته.

الفصل السابع

موقف من قضية الصراع
بين القديم والحديث

إن الفكرة السائدة بين كثير من دعاة التطور والتجديد عن الصراع بين القديم والجديد، هي أنه مطلب حضاري.

وذلك لارتباطه بتقدم الإنسان وتطوره، وسعيه المتواصل إلى تغيير أنماط حياته ووسائل معيشته، وعمله على تنمية ثقافته وفكرة.

ولعل أهم مايميز هذا الصراع حيويته وتجدده على مر الزمن، فهو حى باق ما بقيت الحياة. «فما دامت هناك حياة فهناك قديم وجديد، وجهاد بين القديم والجديد، وأنصار للقديم وأنصار للجديد»[1].

وغالبًا ما ينشأ هذا الصراع فى فترات التحول الاجتماعى، أو التطور الحضارى الذى تمر به أمة من الأمم، وذلك لتباين مواقف الناس من التطور واختلاف أمزجتهم حياله، فقد يقبل عليه بعضهم ويتفاعل معه، وقد يحجم عنه بعضهم وينفر منه.

ومن هنا ينشأ الصراع بين المقبلين على الجديد، وبين المعرضين عنه، ويحاول كل منهم أن يدافع عن موقفه، بكل ما أوتى من عدة وعتاد، ثقافى وفكرى.

وقد يبدو هذا الصراع الحضارى أحيانًا هادئًا وينتهى بظهور اتجاه وسط بين المتطرفين من المحافظين والغلاة من المجددين اتجاه لا يرفض القديم، ولا يرفض الجديد جملة، ولكنه يرفض بعض هذا، وبعض ذاك، ويأخذ من كل منهما أحسن ما عنده، أو ما يراه متفقًا مع ذوقه ووجدانه، وصالحًا لعصره ومجتمعه.

وقد يشتد هذا الصراع أحيانًا وبعنف، وترتفع حدته يومًا بعد يوم، وتتسع دائرة الخلاف بين المحافظين ودعاة التجديد.

ويحدث هذا عندما يشعر المحافظون بأن الجديد خطر يهدد ماضيهم وحاضرهم. فقد يكون نباتًا غريبًا نشأ فى أرض غير أرضهم وتسرب إليهم، مع

---

[1] طه حسين، حديث الأربعاء : ٣ / ٣١.

بضع الغزاة أو المستعمرين، سواء أكان الاستعمار سياسـيًا، أم عسـكريًا، أم فكريًـا. ومن ثم، يهب المحافظون والوطنيون لدفع هذا الخطر عنهم، ويشـتعل لهيب الصـراع بينهم وبين أصحاب الجديد ودعاته ومن هنا يأخذ هذا الصراع بعدًا وطنيًا، ويصبـح بذلك قضية وطنية تمس تراث الأمة وتاريخها وعقيدتها.

والمتأمل الواعي في وجهة نظر أستاذنا الدكتور محمد محمد حسين في هـذا الصراع، يلحظ أنها تتطابق وهذا البعد الوطني.

ويتضح هذا من قوله عن مفهـوم القديـم والجديـد «أطلقـوا علـى كـل مـا يتصل بتراثنا من قيم دينية وخلقية وأدبية اسم القديم، وفي مقـابل ذلـك، سمـوا كـل طارئ مستجلب مما شاع عند الغرب، ومارث وبلي من أنماطـه فـي بعـض الأحيـان باسم الجديد»[١]. والواقع أنه يصدر في هذا الرأى عن وجهة النظر السائدة آنذاك، بين المحافظين والمجددين حول مفهوم القديم والجديد، الـذي يبـدو مـن فحـوى قـول أحد المحافظين، محددًا مفهوم كل من هذين المذهبين :

«ما هو المذهب الجديـد ؟ أنأخذ بالمقابلة فنقـول : إذا كـان الأبيـض هـو القديم، فالأسود هو الجديد، وإذا كانت الفصاحة، وإذا كـان الحـرص علـى مـيراث التاريخ، وإذا كان القانون الطبيعي للفضيلة الاجتماعية، وإذا كنانولد بجلود كجلـود آبائنا، فالركاكة وإهمال القومية التاريخية والتحلل من قيـود الواجبـات، والانسـلاخ من الجلد -لأنها ليست أوربية- كل هذا جديد لأن كل ذلك قديم»[٢].

كما يبدو كذلك من قول أحد المجدديـن محـددًا مفهومـه للجديـد هـو «أن نسير سيرة الأوربيين لنكون لهم أنـدادًا، ولنكـون لهـم شـركاء فـي الحضـارة خيرهـا وشرها»[٣].

ومما يدل كذلك على صحة القـول بأن مفهومـه لهذا الصـراع يعد مفهومًا

---

[١] أزمة العصر : ١٤٠.

[٢] الرافعي، تحت راية القرآن : ١٢.

[٣] طه حسين، مستقبل الثقافة : ٤١.

وطنيًا، ملاحظاته الدقيقة للبداية الحقيقية لنشأة هذا الصراع فى عصرنا الحديث، التى يرجعها إلى عصر محمد على «حين سافر كثير من المصريين فى بعثات تعليمية إلى أوربا، وحين قدم إلى مصر كثير من الأساتذة الأوربيين وخبرائهم»[٤].

وقد ترتب على ذلك، كما يرى، حدوث صراع بين أنصار القديم القومى، وبين أنصار الجديد الأجنبى. وقد اشتد هذا الصراع والعنف فى عهد إسماعيل[٥].

وهكذا يكشف لنا حقيقة هامة تتعلق بمكمن هذا الخطر، وهى أن الفترة التى شهدت عنف هذا الصراع كانت فترة ضعف عكسرى واقتصادى واجتماعى، نظرًا لوقوع البلاد آنذاك تحت نير الاستعمار الإنجليزى، ومحاولة المستعمر وأذنابه، دفع المجتمع نحو كل جديد موفد من قبلهم.

ويصعب على أى مجتمع يمر بمثل هذه الظروف، أن يرفض ما يفرضه المستعمر عليه، ولذا فقد يقبل على الجديد، لا عن طواعية واختيار، بل عن ضغط وإكراه. «لأن الضعيف والمغزو يكون فى وضع نفسى يصعب عليه فيه الاختيار لافتتانه بالقوى وشعوره العميق بأنه هو الأفضل والأصلح، ولأن حضارة القوى تكون أمرًا واقعًا يفرضه الغالب فى أكثر الأحيان، وليست اقتراحًا يترك له الخيار فى الأخذ به أو تركه. من أجل ذلك ينقل الضعيف المغلوب، حين ينقل عن القوى الغالب أسوأ ما عنده من مظاهر الترف، والافتتان فى المتع، وتقليد المظهر الخارجى فى الملبس والمآكل والعادات. ولكنه لا يصل إلى تقليد اللب أو الصميم فى الخلق والسلوك لأنه لا يطيق تكاليفه، ولايقوى على احتمال المشاق، التى تكتنف الوصول إليه»[٦].

وقد أدى به هذا الفهم الواعى لحقيقة هذا الصراع أن يقف إلى جانب

---

[٤] الاتجاهات الوطنية : ٢ / ١٩٠.

[٥] الاتجاهات الوطنية : ٧٣ - ٧٥.

[٦] أزمة العصر : ١٢.

المحافظين ضد دعاة التطور والتجديد، معتبرًا هؤلاء المحافظين ورثة أجدادنا وحاملي رسالتنا القومية، ولذا فهم أصلاء وليسوا بمقلدين كما يتوهم دعاة التجديد الذين هم في الحقيقة مقلدون للأوربيين.

ومع هذا، فإن كلمة الجديد، التي يستظلون بظلها تجلب لهم أنصارًا كثيرين، يقول «فالجديد في حقيقة الأمر، قديم الأوربيين والذين يسمونهم المقلدين، هم الذين يقلدون آباءهم وأجدادهم، في حين أن من يسمون بالمجددين كانوا هم الذين يقلدون الأوربيين.

ثم إن من ظلم التسميات وخداعها، أن النفس تنفر مما يحمل اسم القديم، وأنها تقبل على ما يحمل اسم الجديد، لأنه يوحي بالفتوة والشباب، وبكل ما يصاحبها من معاني التدفق والنشاط والبشاشة. ولذلك كان مجرد تسمية ما ورثنا من دين ومن تقاليد بالقديم خليقًا أن يصرف الناس عنه، وكان مجرد تسمية كل بدع طارئ بالجديد، خليقًا أن يجذب الناس إليه.

فالتسمية في نفسها التي أطلقتها الصحف وروجتها وأذاعتها، حتى أصبحت هي سبيل الناس المألوف للتعبير عن المذهبين، تسمية خبيثة غير منصفة للحقيقة»[٧].

والواقع أن هذا الصراع، يعد من وجهة نظره صراعًا بين أصالة المحافظين وتقليد المجددين.

وبناء على هذا، يتضح لنا أن لم يقتصر في تعاطفه مع المحافظين على الوقوف إلى جانبهم، ولكنه تعدى ذلك إلى تصحيح موقفهم ونفي صفة التقليد عنهم، فهم ليسوا مقلدين جامدين للقدماء، ولكنهم أصلاء، يحافظون على تراثنا وقوميتنا.

ولكن هل يعني موقفه هذا من المحافظين رفضه المطلق للجديد ؟؟

إن الإجابة الصحيحة عن هذا السؤال لا ينبغي أن تكون إلا بالنفي!!

---

[٧] الاتجاهات الوطنية : ٢ / ٢٠٩.

وذلك لأن وقوفه إلى جانب المحافظين لم يمنعه من الاعتراف بوجود الاتجاه الجديد الذى يرى فى بقائه إلى جانب القديم ضرورة من ضرورات المجتمع.

وذلك لأن الصراع بين القديم والجديد، يحافظ على توازن المجتمع واستقراره، يقول : «والواقع أن المعركة بين أنصار القديم الموروث، وبين أنصار الجديد الطارئ ضرورية لسلامة المجتمع. فالمحافظون يحدون من طيش المندفعين إلى طلب كل غريب طارئ، ومن نزق الذين يجرون وراء كل طريف براق، مما يفقد الحياة ما يلزمها من الاستقرار الذى يحقق الطمأنينة ويمكن من البناء.

ودعاة التطور يحولون بين المحافظين وبين الركون إلى الكسل، ويخرجون الجماعات به من التبلد والجمود والركود نتيجة للعكوف على الموروث وتكراره تكرارًا آليًا يعطل التفكير والملكات الإنسانية. وذلك لأن دعاة التطور يجبرون المحافظين على الدفاع عن أنفسهم فيحتاجون فى الدفاع إلى التسلح بأسلحة خصومهم، ودراسة ما يستطرفون من مذاهب، فى حين أن مهاجمة المحافظين لدعاة التطور تضطرهم إلى الحد من غلوائهم، وتنبه المجتمع إلى مواطن الضعف والشر فيما يستجلبون»[٨].

وعلاوة على ذلك، فهو لا يرفض التغيير، ولا مبدأ التطور، لأنه يرى أن تطور المجتمع وتغييره إلى حال أحسن من حاله أمر ضرورى لتقدم الأمم، والمجتمعات الإنسانية، فالحياة كما يقول «حركة ولو أراد الناس الجمود وقصدوا إليه ما استطاعوه. والذين يحكمون إغلاق النوافذ والأبواب فى السلم يكرهون على فتحها فى الحرب. فكل شيء فى الحياة متغير، والناس مضطرون إلى أن يلائموا بين أنفسهم، وبين الواقع المتغير، ما داموا لا يستطيعون دفعه وتغييره»[٩].

ولكن لا ينبغى أن يفهم من هذا أنه يؤمن بالتطور المطلق، أو التغيير دون حدود أو ضوابط !!

---

[٨] أزمة العصر : ١١، والاتجاهات الوطنية : ٢ / ٢٠٩ - ٢١٠.

[٩] المرجع السابق : ١٠.

وذلك لأنه مع إيمانه بالتطور والتجديد، يرى أن للتطور حدودًا لا ينبغى تجاوزها أو الخروج عليها «فليس التطور نفسه هو المحذور، ولكن المحذور هو أن يخرج هذا التطور على الأساليب المقررة المرسومة. وذلك يشبه تقييد الناس فى حياتهم الاجتماعية بقوانين الدين والأخلاق، فليس يعنى ذلك أنهم قد استعبدوا لهذه القوانين، أو أنها قد أصبحت تحول بينهم وبين مسايرة الحياة بخيراتها ولذائذها.

ولكنه يعنى أنهم يستطيعون أن يغدوا، وأن يروحوا كيف شاءوا، وأن يستمتعوا بخيرات الدنيا وطيباتها، ويتصرفوا فى مسالكها ويمشوا فى مناكبها كل ذلك فى حدود ما أحل الله»[10].

ويبدو هذا الموقف من التطور واضحًا، من قوله فى موضع آخر «وتواصل الأمم يؤدى إلى تبادل الثقافات، ولكن الأمم والأقوام، ليسوا فى ذلك على سواء. فالأمم الحية تملك القدرة على النقد والتمييز، فتستحسن وتعرف الصحيح من الفاسد. وهى بذلك تهضم ما تقتبسه مما تستحسنه عند غيرها وتمتصه وتفنيه فى ذاتها. والمهم فى ذلك كله هو أن يكون الاقتباس والتطور على كل حال بالقدر الذى لا ينقلها عن جبلتنا، ولا يغير حقيقتنا ولا يقطع صلتنا بالماضى»[11].

وعلى هذا، فهو يرى قبول بعض ألوان من الجديد، إن كان ذلك لا يمس وجدان الأمة، ولا يؤدى إلى زعزعة قيمها الروحية وعادتها وتقاليدها.

ويغلب أن يكون هذا الجديد، حقيقة ثابتة، أو مظهرًا من المظاهر المادية للحضارة فليس هناك خلاف بين الأمم والشعوب على تبادل المظاهر المادية للحضارة وعلى استعارة الحقائق العلمية التى تتميز بالثبات ولا تقبل التغيير والتطوير.

ويبدو هذا واضحًا من قوله «حين تلتقى الحضارات لا يدور الصراع بينها حول الحقائق الثابتة، التى لا تتغير بين بلد وبلد، ولا تتميز فى قوم عنها فى آخرين،

---

(10) حصوننا مهددة من داخلها : ٢١٦.

(11) الإسلام والحضارة : ٢٣١.

ولا تختلف باختلاف الزمان والمكان كالدراسات النظرية من رياضية وطبيعية وكيميائة وحيوانية، ونباتية وممارستها على اختلاف أنواعها فى عالم الصناعة والطب والزراعة.

وإنما يتعلق الخلاف ويدور الصراع دائمًا حول ما تقوم به شخصية الفرد والجماعة مما يميزها عن غيرها من الجماعات، ومصدر الشخصية فى كل الأحوال وصورتها، وظلها فى الوقت نفسه هو الدين، والأخلاق، والتقاليد والعادات والفنون والآداب. لأن الأمر فى كل هذه المجالات جميعًا لا يتصل بالملموس المحسوس أو المعقول المشترك كما هو الشأن فى الدراسات التجريبية أو الرياضية، ولكنه يتصل بقيم الخير والشر والجمال والقبح والحق والباطل والحرام والحلال. وهى تعتمد فى كثير من الأحيان على ما وراء المادة من الغيب الذى لا تتفق عليه ولا تشمله التجربة ولا يتطاول إليه الفكر»[١٢].

وهذا يفسر لنا سر هجومه العنيف على بعض الغلاة من المجددين[١٣]، الذين كانوا يهدفون من وراء دعوتهم الناس إلى الأخذ بأساليب الحضارة الغربية الحديثة، والإفراط فى التجديد إلى رفض القديم جملة، وقطع الصلة بين حاضرنا وماضينا، وأبعد من هذا التشكيك فى أصولنا القومية، ومنابعنا الثقافية، وحمل الناس على الاعتقاد الخاطئ، بأننا أقرب من أصولنا القومية، ومنابعنا الثقافية وتراثنا إلى أوربا والغرب، منه إلى العرب والشرق[١٤].

وعلى أية حال، فإن موقفه من هذا الصراع لا يقتصر على وقوفه إلى جانب المحافظين وإنصافه لهم، وهجومه على الغلاة من المجددين، ولكنه يتعدى ذلك كله، إلى مناقشة آراء المجددين وتفنيدها، والوصول من خلال ذلك إلى تأصيل تراثنا وقيمنا، وإن موقفه من دعاة تطوير الأدب هو خير شاهد على هذا.

---

[١٢] أزمة العصر : ١٤.

[١٣] مثل سلامة موسى فى كتابه اليوم والغد، وطه حسين فى مستقبل الثقافة.

[١٤] الاتجاهات الوطنية : ٢ / ٢٢١ - ٢٤٢.

فالأدب العربي، يعد فى رأيـه مظهـرًا مـن مظـاهر قوميتنـا، التـى يجـب أن نحافظ عليها، وتعتز بها، ونسعى دائمًا إلى ترسيخ أصولها وقيمها فى نفوس الأجيـال الجديدة.

ولذا فلا يصح بأى حال من الأحوال، أن تؤدى الدعـوة إلى تطويـر الأدب أو تجديده إلى طمس معالمه، وإذابة شخصيته فى شخصيات بعض الآداب الأجنبيـة، فللأدب العربى طابعه الخاص الذى يميزه عن الآداب الأخرى «فيه الوزن فـى أكمـل صوره، الذى يقوم على توازى الساكن والمتحرك وتساويه، وفيه القافيـة التـى تـوالى على مسافات زمنية متساوية تبرز الوزن وتحدد بدء وحداته ونهاياتها.

وفيه الصقل والتنغيم الذى يزف البيت إلى سـامعه صاخبًـا حينًـا، وهامسًـا حينًا آخر، وحزينًا متراخيًا تارة أخرى، وفيـه الصـور والألفـاظ والأسـاليب العريقـة التى تجر وراءها تاريخًا حـافلاً طويـلاً، والتـى تتضمـن قـدرة علـى الإثـارة والإيحـاء، تجمعت حول نواتها جيلاً بعـد جيـل، وقرنـا بعـد قـرن، خـلال تنقلهـا بـين الشـفاة والآذان، وتقبلها بين المعانى والأعـراض، فـأصبحت بذلـك كأنهـا مفـاتيح سـحرية لأدوية عبقرية»[١٥].

وتوافر هذه الصفات فى أدبنا العربى منذ أقدم عصوره حتى الآن، لا يعنـى فى رأيه وصف هذا الأدب بالتحجر والجمود، وعدم الرغبة فى التطور، كمـا يزعـم بعض الزاعمين، وإنما هو على العكس من ذلك التصور أدب حى متطور.

يقول «علـى أن ذلـك الطـابع الخـاص المميز لـلأدب العربـى عمـا سـواه، لا يعنى الجمود كما يزعمه الزاعمـون، ولا يقـود إليـه فـى أى حـال مـن الأحـوال، وذلك لعدة أسباب، أولها - أن الجمـود صفـة لا وجـود لهـا فـى الحيـاة، لأن الحيـاة حركة، ولأن الكائن الحى لو أراد الجمود وقصد إليه لما استطاعه. فكـل شـىء فـى الحيـاة متغـير، والنـاس مضطـرون إلى التعبـير عـن أنفسـهم وعـن الحيـاة فـى مختلف

---

[١٥] الإسلام والحضارة الغربية : ٢٢٦ - ٢٧٧.

نواحيها، في أدبهم، وفي صحفهم، وفي إذاعاتهم وفي قصصهم، وفي كتبهم العلمية»[١٦].

وبرغم هذا كله، فهو يرى أن دعاة التطور الأدبي، يخطئون حين يظنون أن بوسعهم حمل الأدب على التطور.

ذلك لأن تطور الأدب قضية حضارية واجتماعية أصلاً، وهذا التطور مرتبط بتطور الأمة، وتغير أحوالها الاجتماعية، فالأدب صدى عصره ومجتمعه.

ولذا فإن تطور الأدب مرهون بتطور المجتمع «فالآداب الضعيفة لا تحمل على النهضة حملاً، ولا تدفع إلى التطور دفعًا... لأن ركود الأدب ونشاطه يتبع حال الأمم. فالأدب صدى للبيئة وسجل الحال الأديب ومحيطه. فالأمة الناهضة، التي تزخر نفوس أفرادها بالأمل والطموح لها أدب متوثب يتفجر نشاطًا.

والأمة الخاملة الراكدة لها أدب ميت، يردد في بلاده ما قيل كأن الألفاظ فيه أكفان لا تضم إلا جثثًا.

والأمة المستضعفة الذليلة لها أدب خاشع تحشوه عبارات الضراعة المستكينة، والأمة العابثة اللاهية لها أدب يصور تفكك عراها، وانفصام وحدتها، ترى الأديب فيها مشغولاً بنفسه، وبشهواتها لا يبالي بما يجري حوله شيئًا.

ولو أمدت الأمة الضعيفة بأدب قوي، وحشيت به أفواه أدبائها، لم يلبث بعد حيل أن يعود إلى حيله المنقول إليهم وطبعهم، لأن معدهم الضعيفة لا تهضمه. فهو كالنبات الغريب المنقول إلى غير بيئته، لا يلبث أن يفقد خصائصه ويتوطن مرتدًا إلى مثل خصائص نبات الإقليم المنقول إليه.

فليرح دعاة تطوير الأدب بدعوى إنهاضة أنفسهم مما يتكلفونه من عناء، فالأدب إذا نهض بنهضة الأمة عرف طريقه، وهو يشقه بدافع من طبيعته، وبتوجيه من فطرته وقيمه ومصلحته وتاريخه»[١٧].

---

[١٦] المرجع السابق : ٢٢٧.

[١٧] المرجع السابق : ٢٣٢.

ومن أهم ما يؤخذ على هؤلاء، محاولتهم صبغ الأدب العربى بصبغة الأدب الأوربى، بحيث يصبح صورة منه. وتطبيقهم تبعًا لهذا قواعد النقد الأوربى عليه، وقياس جودة العمل الأدبى أو رداءته بمقاييس مستعارة من هذا النقد الأجنبى.

ويتضح هذا من قوله «فهم لا يستحسنون من تراث العرب إلا ما وافق مذهبًا من مذاهب الغرب، ويقحمون على هذا التراث كل ما يجدونه فى أدب الغرب، ولا يجدون له نظيرًا عندنا»[١٨].

وقوله كذلك «وفتنوا بما استحدث الغرب من مذاهب كانت صدى لظروف خاصة فى البيئات التى أنتجتها، كالرومانسية والرمزية والسوريالية والوجودية. وبعضها من مظاهر التدهور والانحلال، فدعوا إلى مثلها فى الشعر العربى، دون أن يكون من وراء ذلك هدف إلا التقليد.

وسموا الذين يكتبون فى أسلوب آبائهم وأجدادهم وعشيرتهم ويجرون على أنماطهم مقلدين وجامدين»[١٩]

ويرى أن من أهم المآخذ التى أخذها، بعض المجددين على الشعر العربى عدم وجود وحدة عضوية بالقصيدة، وتقيدها بقيد الوزن والقافية، وغلبة المدح والمناسبات على هذا الشعر، مما يفقد الشاعر شخصيته، ويجعله أقرب إلى الراوى، والقاص، منه إلى الشاعر.

وبعد أن يورد هذه المآخذ ينتقل إلى تفنيدها واحدة واحدة، مستعينًا فى هذا بكثير من الحجج العقلية، والتاريخية، يقول «وزعموا أن القصيدة العربية مفككة لأن وحدتها البيت، ولكن ليس صحيحًا أن ذلك قد أدى إلى تفكك القصيدة. فوحدة البيت شيء قد اقتضاه نظام القصيدة العربية من ناحية، ودعاه إليه تصور العرب لوظيفة الشعر والشاعر من ناحية أخرى. فالقصيدة العربية مقفاة وتذوق القافية والإحساس برنينها يستلزم وقفة قصيرة عقب كل بيت لذلك استحسن

---

[١٨] المرجع السابق : ٢٣٢.

[١٩] المرجع السابق : ٢٣٥.

العرب أن يكون ذلك مرافقًا للفراغ من معنى جزئى يحسن عنده السكوت، ثم إن الشاعر لم يكن صانع كلام فحسب ولكنه كان حكيمًا يلخص الحياة فى لبها وصميمها وتصورهم هذا لوظيفة الشعر والشعر، جعلهم يحبون فى الشعر الحكمة والمثل السائر، ويستحسنون منه، ما كان أجزاء مفصلة يصلح كل جزء منها لأن يروى ويتمثل به وحده.

على أن استقلال كل بيت بنفسه يزين الشعر ولا يعيبه، لأنه يجعل القصيدة منفصلة كأنها حبات العقد لكل حبة منها جمالها مفردة ولكن اجتماع بعضها إلى بعض ينشئ لونًا آخر من الجمال، وهو جمال التوافق والانسجام والنظام»[٢٠].

ويقول رادًا على أولئك الذين يتهمون الشعر العربى، بأنه شعر مناسبات «والواقع أن مشاركة الشاعر فى المناسبات، هى مظهر من مظاهر ارتباطه بالجماعة وتجاوبه معها. وليست فردية الشعر الأوربى التى سادته فى القرن الأخير، إلا مظهرًا من مظاهر تفكك الجماعة وانحلالها، الذى يوشك أن يقضى على المجتمع الغربى، ويورده موارد الهلاك»[٢١].

والواقع أن الدكتور / **محمد محمد حسين** قد استطاع من خلال تفنيده لاتهامات بعض المجددين لأدبنا العربى، أن يحدد ملامح هذا الأدب، وصفاته الخاصة به مؤكدًا بذلك أصالته.

وصفوة القول : أن موقفه من قضية الصراع بين القديم والجديد، قد تحدد فى ضوء مفهوم الجديد ونوعه ومصدره، أى على أساس أنه نبات غريب، وفد علينا من بيئة غربية، على أيدى بعض الغزاة والمستغربين الذين كانوا يحاولون فرضه على الناس والمجتمع على ما فيه من تعارض أحيانًا بين قيمنا الروحية وعاداتنا وتقاليدنا وتراثنا القومى.

---

[٢٠] المرجع السابق : ٣٣٦.

[٢١] المرجع السابق : ٢٣٣.

ومن ثم، فقد تناول هذا الصراع، على أنه قضية قومية، عربية المظهر، إسلامية المخبر.

ويتمثل هذا الموقف في تعاطفه مع المحافظين ودفاعه عنهم وعن التراث، وهجومه على الغلاة من المجددين وتفنيده لآرائهم ومزاعمهم، مأصلاً من خلال ذلك شخصيتنا القومية.

الفصل الثامـــن

اتجاه عبد القاهر الجرجانى
فى دراسة الصورة البيانية

أظننا لا نعدو الصواب إن قلنا، إن اتجاه عبد القاهر الجرجاني في دراسة الصورة البيانية، يعد أمرًا بالغ الأهمية، وبخاصة إذا عرفنا إن معظم مؤرخي البيان العربي قديمًا وحديثًا، يجمعون على أنه قد أرسى بهذا الاتجاه دعائم هذا البيان وأصل أصوله وحدد مصطلحاته[1].

وليس هذا وحسب، بل استطاع أن يصل من خلال دراسته له إلى نظرية نقدية تقوم على العلة والمعلول[2]، وترتكز على دعائم وأصول فنية ثابتة.

والمتصفح المدقق لكتابه أسرار البلاغة يدرك بحق طبيعة هذا الاتجاه وألوانه المختلفة التي يبدو أن هناك عوامل كثيرة تضافرت على خلقه وتشكيله، منها ما يرجع إلى ثقافة هذا الناقد وفكره، ومنها ما يرجع إلى موهبته الفنية[3]، وقدرته الفائقة على التذوق الجمالي والنفسي للنصوص الأدبية.

ومن اللافت للنظر أن اتجاه هذا الناقد في دراسة الصورة البيانية يرتبط أوثق ارتباط باتجاهه في دراسته لنظرية النظم التي أودعها كتابه دلائل الإعجاز. والتي يؤكد فيها أن بلاغة التعبير الأدبي لا يرجع إلى اللفظ وحده، ولا إلى المعنى وحده، ولكنها ترجع إلى ارتباط هذا بذاك، وانتظامهما في سياق لغوي.

ويوضح هذه الحقيقة قوله معقبًا على بعض النصوص التي أوردها في هذا الشأن «فقد اتضح إذن اتضاحًا لا يدع للشك مجالاً، أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها

---

[1] انظر مقدمة كتاب الطراز العلوي : ٤ ط المقتطف، ومادة بلاغة بدائرة المعارف الإسلامية، تعليق الحلوي عليها، ثم بحث طه حسين "البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر"، المنشور ضمن كتاب نقد النثر المنسوب لقدامة، ترجمة العبادي : ٢٤ - ٣٠.

[2] محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ط الثانية جامعة الدول العربية : ١٠٧ - ١٣٤.

[3] انظر ترجمته في بغية الوعاة للسيوطي : ٣١٠، وابن شاكر : فوات الوفيات، ط النهضة بمصر : ١ / ٦١٢ - ٦١٣، وابن العماد، شذرات الذهب (أحداث سنة أربع وسبعين وأربعمائة).

الفضيلة، وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ»[٤].

ويستدل على هذا بأن الكلمة قد تحلو وتروق في موضع، وقد ترى بعينها مستقبحة في موضع آخر، والذى يمنحها هذه الحلاوة، أو ذلك القبح هو السياق التعبيرى.

وبرغم تأكيده هذه العلاقة الوثيقة بين اللفظ والمعنى، فقد شغل المعنى في نظريته جانبًا كبيرًا من اهتمامه[٥]، لدرجة جعلته يضعه في مرتبة من الفن التعبيرى، أعلى من مرتبة اللفظ.

ومما يصور هذه الحقيقة عنده قوله مشيرًا إلى أن البلاغة والفصاحة وما يجرى على نسقهما من أوصاف ترجع كلها «إلى المعانى، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ، دون الألفاظ أنفسها، لأنه إذا لم يكن في التسمية إلا المعانى والألفاظ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة إلا ما ذكرت، لم يبق إلا أن تكون المعارضة من جهة ترجع إلى معانى الكلام المعقولة دون ألفاظه المسموعة»[٦].

فمرد بلاغة الفن التعبيرى عنده إلى المعنى أصلاً، ثم إلى ما يتطلبه المعنى من لفظ، ولن يتأتى له ذلك إلا إذا دخل في سياق تعبيرى.

وهو يرد بهذا على أصحاب اللفظ من النقاد، الذين أرجعوا جمال الفن التعبيرى إلى الشكل دون المضمون، وفهموا الشكل على أنه إطار لفظى جميل يقوم على الانسجام الموسيقى، والتلاؤم الصوتى بين الحروف والألفاظ المتقاربة في مخارجها الصوتية.

ويقصد بذلك "الجاحظ"[٧]، ومن لف لفه من النقاد الذين انتصروا للفظ

---

[٤] دلائل الإعجاز، تحقيق رشيد رضا، ط سادسة : ٤٦.

[٥] المرجع السابق (باب اللفظ والنظم) : ١٢٣ - ١٩١.

[٦] المرجع السابق : ١٧٢ - ١٧٣.

[٧] المرجع السابق . ٥٢ - ٥٦، ١٧١ - ١٧٢.

على العنى[٨]، وكانت حجتهم فى ذلك قولة "الجاحظ" المشهورة «والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى، والبدوى والقروى والمدنى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة[٩]، وضرب من النسج وجنس من التصوير»[١٠]. والمتأمل لهذا النص جيدًا يدرك أن الجاحظ لم يقصد باللفظ الكلمة المفردة وحسب، ولكنه يقصد بذلك أيضًا الصياغة الفنية، أو الصورة التعبيرية وبعض العناصر الموسيقية التى تحقق لهذه الصياغة نوعًا من الجمال الصوتى الذى يعد أحد مقومات الفن التعبيرى الأصيل.

وفى رأيه أن جودة التعبير أو السياق مرتبطة أوثق ارتباط بجودة العناصر الجزئية لهذا السياق، كالألفاظ وما تشتمل عليه من حروف وأصوات.

ومن ثم، فقد نظر أولاً إلى فصاحة اللفظ المفرد الذى يتشكل اللبنة الأولى فى السياق التعبيرى، ثم إلى بلاغة التعبير اللغوى الذى يتألف من عدة ألفاظ ومعان.

وهذا يدلنا دلالة قاطعة على أنه لم ينظر إلى اللفظ مجردًا عن المعنى ولم يفصل بين هذا وذاك؛ ولكنه نظر إلى الصياغة التعبيرية ورأى أن جمال هذه الصياغة لا يتحقق إلا بحسن اختيار الألفاظ وحسن انتظامها فى النسق التعبيري، معتقدًا أن ذلك سيؤدى لا محالة إلى الكشف عن جمال المعنى.

ويوضح ذلك قوله «ومتى كان اللفظ كريمًا فى نفسه، متخيرًا من جنسه، وكان سليمًا من الفضول، بريئًا من التعقيد، حبب إلى النفوس واتصل بالأذهان.. ومن أعاره الله من معونته نصيبًا، وأفرغ عليه من محبته ذنوبًا، جلبت إليه المعانى، وسلسل له النظام»[١١].

---

[٨] من هؤلاء أبو هلال العسكرى فى الصناعتين : ٦٣، والآمدى فى الموازنة : ١ / ٤٠٢.

[٩] فى بعض الروايات "صياغة" بدلاً من "صناعة" انظر دلائل الإعجاز : ١٧١.

[١٠] الحيوان، تحقيق هارون، ط الثالثة بيروت : ٣ / ١٣٣

[١١] البيان والتبيين، تحقيق هارون، ط الرابعة الخانجى بمصر، ١ / ٨.

وهذا يوضح لنا حقيقة موقف "الجاحظ" من هذه القضية ويضع أيدينا على أوجه الاتفاق والاختلاف بينه وبين الجرجاني، فهما يتفقان معًا على أن بلاغة الفن التعبيري مردها في نهاية الأمر إلى السياق الذي يسميه الجرجاني نظمًا، بينما يسميه الجاحظ صناعة أو صياغة فنية. وهذا يعني ارتباط اللفظ بالمعنى، وعدم تصور وجود أحدهما في السياق التعبيري منفصلاً عن وجود الآخر.

وبرغم اتفاق هذين الناقدين على هذه الناحية، فإنهما يختلفان من ناحية أخرى.

ويكمن جوهر الخلاف بينهما في المفاضلة بين اللفظ والمعنى، من حيث التأثير الجمالي في الفن التعبيري، فأيهما أكثر فاعلية في ذلك ؟؟

يرى الجرجاني أن المعنى هو المؤثر الفعال في الجمال التعبيري، بينما يرى الجاحظ على العكس منه، أن اللفظ أشد تأثيرًا من المعنى في ذلك.

وإذا كنا قد عرفنا، ما يقصده الجاحظ باللفظ، عند إشارته إلى أهميته في الفن التعبيري فيحسن بنا أن نعرف : ما الذي يقصده الجرجاني بالمعنى في هذا الصدد؟؟

يبدو لي، أنه يقصد بالمعنى هنا شيئًا آخر، غير الذي يتبادر إلى الذهن العادي، فهو لا يقصد به ما يحدده المعجم اللغوي للفظ من دلالة، ولكنه يقصد به شيئًا أبعد من هذه الدلالة المعجمية، وأقرب رحمًا بالدلالة المجازية.

ولهذا نجده، وهو بصدد مناقشة لهذه القضية يشير إلى أن المعنى ينقسم إلى قسمين، أصلي وفرعي. ويقصد بالمعنى الأصلي المعنى الحقيقي الذي يحدده المعجم اللغوي للفظة.

أما المعنى الفرعي، فهو ما يتفرع عن المعنى الحقيقي، من دلالة مجازية، وهو يطلق عليه اسم معنى المعنى. يقول «فهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى؛ تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة،

ومعنى المعنـى أن تعقـل مـن اللفـظ معنـى، ثـم يفضـى بـك ذلـك المعنـى إلى معنـى آخر»[١٢].

وفى رأيه أن جمال الفن التعبيرى، لا يرجع إلى المعنى الحقيقى، ولكنه يرجع إلى المعنى الفرعى، أو معنى المعنى[١٣]، الذى يعد حلية أنيقة لذلك المعنى الأصلى.

يقول «فالمعانى الأولى المفهومة من أنفـس الألفـاظ هـى المعـارض والوشـى والحلى، وأشبه ذلك والمعانى الثوانى، التى يوماً إليها بتلك المعانى، هى التى تكسـى تلك المعارض، وتزين بذلك الوشى والحلى»[١٤]

وهو يضغط بشدة على هذه الناحية فى دراسته لنظرية النظـم، معتقـدًا أن المعنى الأصلى ثابت لا يتغير، وأما الذى يطرأ عليه التغيير فهـو صورتـه المجازيـة[١٥]، التى هى مناط بحثه ودراسته فى نظرية المعنى.

وعلى العكس منه، يرى "الجـاحظ" وأصحـاب مدرسـة اللفـظ، أن المعنـى الأصلى متغير، واللفظ ثابت على حاله[١٦].

وعلى أية حال، فإن اهتمام الجرجانى بالمعنى فى نظريته على النحـو الـذى رأينا، لا يعنى تجاهله التام للفظ، وإنما يعنى ذلـك وضعـه فـى مرتبـة تاليـة لـه، فهـو إطاره الخارجى الذى يبرزه للعيان، ومحال أن يحيا المعنى فى فراغ بعيـدًا عـن الإطـار الشكلى.

ولما كانت أهمية هذا الإطار تلى أهمية المعنى بالنسبة للفن التعبـيرى، فقـد وجد أنه من الضرورى دراسة هذا الإطار دراسة مفصلة فى موضع آخر، غير كتابـه

---

[١٢] دلائل الإعجاز : ١٧٥.

[١٣] وقد سبق عبد القاهر بهذا الفهم، للمعنى فى الفن الأدبى، بعض ما وصل إليه فى هـذا الشـأن أسـاتذة النقد الأدبى المحدثين من الأوربيين مثل رتشاردز - انظر مقدمة كتابه
The Meaning of Meaning, p. 235.

[١٤] دلائل الإعجاز : ١٧٦.

[١٥] المرجع السابق والصفحة.

[١٦] مصطفى ناصف، نظرية المعنى»ط دار العلم . ٤٣.

دلائل الإعجاز، الذى حظيت فيه دراسة المعنى -كما أشرنا- بقسط وفير من اهتمامه، ويظهر أنه ادخر لذلك مؤلفًا آخر، وهو "أسرار البلاغة" الذى يرى كثير من العلماء الباحثين-أنه ألفه بعد الدلائل[١٧]، وضمنه نظريته فى الصورة البيانية.

والملاحظ، أنه لم يخرج فى دراسته لهذه النظرية، عما قرره فى دراسته لنظرية النظم بخصوص أهمية المعنى فى الفن التعبيرى.

وعلى هدى من هذا الموقف، ينطلق فى دراسته للصورة البيانية، مقررًا حقيقة هامة، وهى أن الفن التعبيرى نوعان، أصيل وزائف.

ويشبه الفن الأصيل بالذهب الإبريز «الذى تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصياغات، وحل المعول فى شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع فى قدره»[١٨].

وأصالة هذا النوع، مردها إلى شرف معناه، كما أن زيف النوع الثانى مرده إلى وضاعة معناه.

ولهذا فقد يبدو شريفًا فى الظاهر، ويثير الإعجاب بجمال مظهره، ولكن سرعان ما يتهاوى هذا الجمال المصنوع فينكشف المعنى الزائف، وتعرف حقيقته.

وعلى هذا، فالصورة البيانية فى رأيه، معنى منمق، أو مضمون فى حلية جمالية أنيقة، وهى روح الفن التعبيرى، وسر جماله.

وهى ليست لونًا واحدًا، وإنما هى ألوان متعددة، فمنها التشبيه، ومنها التمثيل، ومنها الاستعارة، ومعظم هذه الألوان البيانية ترجع إلى المجاز.

وقد بدأ بدراسة هذه الألوان لونًا لونًا، مستهلاً ذلك بالاستعارة ثم التشبيه والتمثيل وأخيرًا المجاز، وقد تناولت دراسته لكل لون منها عدة نقاط رئيسية وهى تحديد ماهية كل لون والكشف عن خصائصه الفنية، وتأثيره الجمالى فى الفن التعبيرى.

---

(١٧) انظر مقدمة "ريتر" لكتاب أسراره البلاغية Introduction of Ritter II, p 6

ومن الوجهة النفسية : ١٠٧ - ١٠٨، وزغلول سلام . تاريخ النقد : ١ / ٢٢.

(١٨) أسرار البلاغة، تحقيق المراغى، ط التجارية : ٣٣.

وكان من المفروض أن يبدأ دراسته لهذه الصورة البيانية، بتناول العام منها أولاً، ثم الخاص بعد ذلك.

وبما أن ألوان هذه الصور البيانية وأفرعها، ترتد غالبًا إلى المجاز، فكان عليه أن يبدأ بدراسة المجاز أولاً، ثم يتناول بعد ذلك صوره وأنواعه، ولكنه عكس الآية عامدًا فتحدث عن الأنواع قبل الأجناس، وليس هذا وحسب، ولكنه قدم في دراسته لهذه الأنوع الفرع منها على الأصل، فالتشبيه باعترافه أصل الاستعارة[١٩]، ومع هذا، فقد أخره عن الاستعارة وبدأ بها ثم ثنى به.

ومن ثم، فقد يبدو هذا المسلك المنهجي من ناقد عقلاني التفكير، مثل عبد القاهر الجرجاني شيئًا محيرًا، وقد يدفعنا هذا إلى البحث عن سر هذا الاضطراب المنهجي الذي يكمن من اعتقاده بأن الدراسة الدقيقة للظواهر الفنية لا تتأتى إلا من خلال معرفة جزئياتها الدقيقة، التي تحدد أخص خصائصها والوصول من ذلك إلى معرفتها جملة، والكشف عن ماهيتها. لأن معرفة الشيء تفصيلاً تختلف عن معرفته جملة، ففي التفصيل تحديد دقيق لخصائص النوع لا يتحقق برؤيته جملة.

ثم إن هذه الدراسة التفصيلية، القائمة على التحليل الدقيق لخصائص النوع، تتيح للدارس فرصة كبيرة لتأمل الظاهرة التي يدرسها تأملاً دقيقًا واعيًا، وكلما كثر تأمله لها اكتشف فيها شيئًا جديدًا لم يره من قبل.

يقول «فإنك تتبين من تفاصيل الصوت بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ما لم تتبينه بالسماع الأول، وتدرك من تفاصيل طعم المذوق بأن تعيده إلى اللسان ما لم تعرفه في الذوقة الأولى، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء وسامع وسامع، وهكذا. فأما الجمل فتستوي فيها الإقدام، ثم اعلم أنك في إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه، أو تذوقه كمن ينتقي الشيء من بين جملة وكمن يميز الشيء ممن قد اختلط به. وإنك حين لا يهمك التفصيل، كمن يؤخذ الشيء جزافًا وجزافًا»[٢٠].

---

[١٩] المرجع السابق : ٣٥.

[٢٠] المرجع السابق : ١٨٤ - ١٨٥.

وهو بهذا الاتجاه المنهجي يتفق وأصول المنهج الاستقرائي الذي يعد منهج العلم في العصر الحديث، والذي من أخص خصائصه استقراء جزئيات الظاهرة، وأنواعها المختلفة، بغية الوصولة من هذا كله إلى حكم عام، يمكن تطبيقه على الظاهرة كلها، وهذا المنهج في الحقيقة هو المعبر عن روح الحضارة الإسلامية ومن صنع العقل الإسلامي وعن المسلمين أخذه الأوربيون في العصور الوسطى[٢١].

فمنهج الجرجاني في دراسة هذه الظاهرة الفنية لا يعد شيئًا غريبًا على الفكر النقدي العربي، وإنما هو شيء أصيل فيه.

ويبدو أن بعض الدراسات التي سبقته إلى دراسة هذه الظاهرة الفنية، قد حظيت بشيء من روح هذا المنهج.

ويتجلى هذا واضحًا في اتجاهها نحو تحليل الظواهر البيانية وتحديد خصائصها وأنواعها المختلفة. ولعل دراسة "ابن المعتز" لفنون البديع التي حصرها في خمسة أنواع[٢٢]، تعد من أقدم هذه الدراسات.

وقد بدأ هذه الدراسة بالاستعارة واعتبرها لونًا من ألوان البديع، وثمرة من ثماره وليست بذلك قرينة للتشبيه أو التمثيل.

ويظهر أن كثيرًا من النقاد الذين تناولوا هذه الظاهرة الفنية بعده، قد تأثروا بمنحاه في دراستها، وبفهمه لها.

ويبدو هذا بوضوح عند العسكري ٣٨٥ هـ في الصناعتين، فقد درس الاستعارة على أنها لون من ألوان البديع وصورة من صور المجاز، وفصل في ذلك بينهما وبين التشبيه، الذي عده فنًا بلاغيًا قائمًا بذاته، ودرسه على هذا النحو[٢٣].

---

[٢١] انظر : على سامى النشار، مناهج البحث عند مفكرى الإسلام : ٣٨٣ - ٣٨٤، وكتابنا "منهج النقد التاريخي الإسلامي والمنهج الأوربي، ط الثالثة، الرابعة : ٩٤ - ٩٥.

[٢٢] وهي الاستعارة والطباق والجناس، ورد الإعجاز على الصدور ثم المذهب الكلامي، انظر : ابن المعتز، كتاب البديع، ط كرتشكوفسكى : ٢ - ٥٣.

[٢٣] الصناعتين الباب السابع في التشبيه : ٤٤ - ٢٦٥، والفصل الأول من الباب التاسع (البديع) في الاستعارة، ط الثانية عيسى البابي الحلبي : ٢٧٤ - ٤٩٧.

ويتضح من دراسة الآمدى ٣٧٠ هـ التطبيقية لهذه الظاهرة الفنية على شعر أبى تمام، أنه تأثر بهذا الاتجاه تأثرًا واضحًا[٢٤].

ويعد أبو الحسن الجرجانى ٣٦٦ هـ من أكثر هؤلاء النقاد، تأثيرًا فى اتجاه عبد القاهر الجرجانى لدراسة هذه الظاهرة الفنية وفهمه لأنواعها، وألوانها المختلفة ويبدو هذا بشكل واضح من دراسته للاستعارة وفهمه لأنواعها وألوانها المتعددة. فقد عدها كمعظم النقاد السابقين عليه لونًا من ألوان البديع ولكنه اختلف عنهم فى اعتباره التشبيه أصلاً فيها.

ويوضح هذه الحقيقة قوله «وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت الغبارة فجعلت فى مكان غيرها وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له، للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى»[٢٥].

وقد اقتفى عبد القاهرة أثر أبى الحسن الجرجانى فى ذلك متخذًا من هذا التعريف تكأة اعتمد عليها فى تحديد ماهية الاستعارة، والتفريق بينهما وبين المجاز المرسل، على أن المجاز أعم من الاستعارة، فكل لفظ استعمل فى غير معناه الحقيقى، يعد مجازًا لغويًا، ولكن إذا كان الاستعمال المجازى لعلاقة المشابهة فهو استعارة[٢٦].

فكأن الاستعارة على هذا النحو، هى استعمال اللفظ فى غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين الأصل والفرع.

وبناء على هذا، فهى لون من ألوان المجاز[٢٧].

وقد حاول عبد القاهر الجرجانى تبعًا لهذا أن يقرر حقيقة هامة، وهى أنه لا تناقض بين قول بعض المتقدمين، وإن الاستعارة لون من ألوان البديع، وقول بعض المتأخرين إنها لون من ألوان المجاز. ذلك لأنها لا تعد من البديع إلا لأن لفظها

---

[٢٤] الموازنة : ١ / ٢٥٩ - ٢٩٢.

[٢٥] الوساطة : ٣٤.

[٢٦] أسرار البلاغة : ٣٥ - ٣٦، ٢٤٢٤ - ٢٤٣.

[٢٧] وعلى هذا الرأى يذهب بعض البلاغيين المتأخرين مثل ابن الأثير، وحمزة العلوى وبعض شراح التلخيص كالخطيب القزوينى. انظر المثل السائر: ٢ /٧٠-٧١، الطراز: ٢٦٠-٢٦١، الإيضاح: ١٥٨.

استعمل فى غير معناه الأصلى إلى معنى مجازى، لوجود شبه ما بين الأصل والفـرع، ولو لم يوجد هذا الشبه ما جاز لهم وصفها بأنها لون من ألوان البديع.

فهذا الشبه هـو الـذى يعطيهـا صفـة الإبـداع ويدخلهـا فـى دائـرة الفنـون البديعية يضاف إلى ذلك أن هذا الاختلاف فـى مفهـوم الاسـتعارة وتحديـد ماهيتهـا يرجع كما يرى هذا الناقد، إلى عدم التدقيق فى تحديد المصطلحات البلاغية[٢٨].

وهذا يقودنا إلى أمر هام، يعد سمة واضحة فى اتجاه هـذا النـاقد إلى دراسـة الصورة البيانية، ونعنـى بذلـك دقته فـى تحديـد المصطلحـات البيانيـة، التـى كـانت مضطربة فى أذهان كثير من النقاد.

وقد بدا لنا هذا بشكل واضح من تحديـده لماهيـة الاسـتعارة وتفريقـه بينهـا وبين المجاز المرسل.

ويتضح هذا أيضًا من دراسته للتشبيه والتمثيل وتفريقه بينهـا، علـى أسـاس أن التمثيل قسم من أقسام التشبيه فهو أخص والتشبيه أعم، فكل تمثيل تشبيه وليـس كل تشبيه تمثيلاً.

ومرد هذه التفرقة فى رأيه، إلى وجه الشبه فهو فى التشبيه أمر واضح بـين، بينما هو فى التمثيـل غـير واضـح ويحتـاج لضـرب مـن التـأول العقلـى كـى يتضـح للأذهان.

يقول: «اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضربين :

أحدهما – أن يكون من جهة أمر بين، لا يحتاج فيه إلى تأول.

والآخر – أن يكون الشبه محصولاً بضرب من التأول.

*فمثال الأول : تشبيه الشىء بالشىء من جهـة الصـورة والشـكل، نحـو أن يشبه الشىء إذا استدار بالكرة فى وجه وبالحلقة فى وجه آخر.

وكالتشبيه من جهة اللـون، كتشـبيه الخـد بـالورد والشـعر بـالليل والوجـه بالنهار وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس»[٢٩].

---

[٢٨] أسرار البلاغة : ٢٤٢ – ٢٤٣.

[٢٩] المرجع السابق : ٢٤٢ – ٤٤٢.

هذا عن النوع الأول من التشبيه. أما عن النوع الثانى أى التمثيل فمن أمثلته قولنا "حجة كالشمس"، فقد شبهت الحجة هنا فى ظهورها ووضوحها بالشمس. والحجة أمر معنوى، أما الشمس فشىء محسوس، ووجه الشبه بين الحسى والمعنوى لا يدرك بسهولة، لأنه لا يبدو واضحًا ملموسًا وضوحه فى التشبيه بين المحسوسات، وإنما يبدو أمرًا خفيًا يستعان على إدراكه بشىء من التصور الذهنى، والتأول العقلى «وذلك أن تقول حقيقة ظهور الشمس، وغيرها من الأجسام، ألا يكون دونها حجاب ونحوه مما يحول بين العين وبين رؤيتها، ولذلك يظهر الشىء لك، ولا يظهر لك إذا كنت من وراء حجاب أو إذا لم يكن بينك وبينه ذلك الحجاب.

ثم نقول إن الشبهة نظير الحجاب فيما يدرك بالعقل لأنها تمنع القلب رؤية ما هى شبيهة فيه كما يمنع الحجاب العين أن ترى ما هو من ورائه، فإذا ارتفعت الشبهة حصل العلم بمعنى الكلام الذى هو الحجة على صحة ما أدى من الحكم قيل هذا ظاهر كالشمس»[٣٠].

وعلى هذا، يمكننا القول بأن الجرجانى يرى أن وجه الشبه فى التشبيه حسى، بينما هو فى التمثيل عقلى.

وهو ينفرد بهذا الرأى عن آراء كثير من النقاد والبلاغيين، الذين سبقوه والذين أتوا من بعده. فبعضهم لم يفرق بين التشبيه والتمثيل، واعتبرهما فنًا بلاغيًا واحدًا[٣١]. على حين فرق بعضهم بينهما معتبرًا التشبيه هو ما كان وجه الشبه فيه مفردًا، سواء أكان عقليًا أم حسيًا. أما التمثيل فهو ما كان الشبه فيه منتزعًا من أمور متعددة[٣٢]. وهذا على العكس مما يذهب إليه ناقدنا.

ومن مظاهر هذه الدقة كذلك ملاحظته أن التشبيه المنتزع من أمور

---

[٣٠] المرجع السابق : ١٠٤.

[٣١] انظر : العسكرى، الصناعتين : ٢٤٩، والمثل السائر : ٣ / ١١٦، والطراز : ١ / ٣٦٣ - ٣٦٤.

[٣٢] المبرد، الكامل : ٢ / ٤١، القزوينى، الإيضاح : ١٤١.

متعددة، لا يأتي على صورة واحدة، ولكنه يأتي على صورتين متضادتين، إحداهما مفرقة، والأخرى مركبة. ويعني بذلك أن التشبيه مى الصورة الأولى ينعقد على أمرين أو أكثر، ليس بينهما امتزاج أو تشابه بحيث أننا لو جزءنا الصورة وفككنا عقدها لاستطعن أن نستخرج منها عدة صور وتشبيهات منفصلة.

أما بالنسبة للصورة الثانية، فيلاحظ أن التشبيه فيها يؤدى إلى امتزاج كل أجزائها وعناصرها، مؤلفة معًا صورة متكاملة، وتشبيهًا واحدًا، بحيث إننا لو حللنا هذه الصورة أو ذلك التشبيه، لا نحصل على المعنى الذى أدته الصورة ككل، ويصعب أن نجمع من شتاتها عدة صور أو تشبيهات مستقلة[٣٣].

وتوضيحًا لهذا يذكر لنا بعض الأمثلة التطبيقية على كل نوع من هذين النوعين. فمن أمثلة النوع الأول قول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا لدى وكرها العناب والحشف البالى

فقد صور امرؤ القيس قلوب الطير فى صورتين متقابلتين صورة وهى رطبة بالعناب، وصورة وهى جافة يابسة بالحشف البالى.

وكل صورة من هاتين، تتضمن تشبيهًا مستقلاً، ذا طرفين مشبه ومشبه به ووجه شبه يفهم من سياق المعنى. وفى كل منها معنى يختلف عن المعنى الذى تتضمنه الصورة الأخرى ومن ذلك أيضًا قول المتنبى :

بدت قمرًا وماست خوط بان وفاحت عنبرا ورنت غزلا

فنحن هنا أمام عدة صور لا صورة واحدة.

ولو حللنا هذا التشبيه إلى عناصره الأولى لحصلنا منه على عدة تشبيهات[٣٤] وصور مختلفة، الصورة الأولى بدت كالقمر والثانية ماست كخوط بان، والثالثة فاحت كالعنبر والرابعة رنت كالغزل.

وواضح أن معنى كل صورة من هذه الصور الأربعة مغاير لمعنى الصور

---

[٣٣] أسرار البلاغة : ١١٣ - ١١٥.

[٣٤] المرجع السابق : ٢٢٠ - ٢٢٣.

الأخرى، لأن كل واحدة منهن، تصور ناحية جمالية فى هذه المرأة كجمال الوجه أو القد أو العينين أو رائحة الفم.

ومن الأمثلة التى أوردها، لتوضيح النوع الثانى، أى التشبيه المركب. قوله تعالى مصورًا موقف اليهود من التوراة ﴿**مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا**﴾[٣٥].

فهذه صورة متكاملة تؤدى معنى واحدًا ولو حاولنا فك عقدها، واستخراج عدة صور منها تؤدى المعنى المطلوب لاستحال ذلك.

فلو قلنا مثلاً : إن اليهود كالحمار، والتوراة كالأسفار، ما أدى بنا ذلك إلى المعنى المطلوب. لأن الهدف من التشبيه هنا هو وصف حالة معينة لليهود، وهى حملهم التوراة، مع جهلهم التام لمعانيها[٣٦]، فهذه الحالة تشبه حالة الحمار الذى يحمل الكتب ولا يفهم ما بداخلها من معان.

ومن الأمثلة الشعرية على هذا، قول ابن المعتز :

كأنه وكأن الكأس فى فمه - هلال أول شهر غاب فى شفق.

فالصورة هنا مركبة وإذا حاولنا فك عقدها اختل المعنى، اختلالاً كبيرًا، لأن ابن المعتز، لا يقصد من وراء عقده لهذه الصورة، أن يشبه الكأس على انفراد بالهلال، والشفة بالشفق[٣٧]، وإنما أراد وصف حالة معينة، لا تتأتى إلا من ائتلاف جوانب هذه الصورة معًا، وهى تشبيه منظر الكأس فى الفم، بمنظر هلال أول شهر خلف الشفق الأحمر.

ومن ذلك قول ابن الرومى يمدح رجلاً ليس أهلاً للمديح :

إنى وتزيينى بمدحى معشرا - كمعلق درا على خنزير[٣٨].

---

[٣٥] آية رقم ٥ من سورة الجمعة.

[٣٦] أسرار البلاغة : ١١٤ - ١١٦.

[٣٧] المرجع السابق : ٢٢٥ - ٢٢٦.

[٣٨] المرجع السابق : ٢٢٨ - ٢٢٩.

فهذه صورة مركبة من قبيل الصورة السابقة، ويصعب علينا أن نجزءها إلى عدة صور لأن ذلك سيؤدى إلى تجزئة المعنى، الذى يقصد إليه الشاعر من وراء عقده لهذه الصورة.

والذى يمكن تلخيصه فى قولنا، إنه يشبه عدم جدوى مدحه لهذا الرجل، الذى لا يغير المديح، من طباعه وصفاته القبيحة بعدم جدوى وضع الدر على الخنزير لأن ذلك لن يغير أبدًا من قبح صورة الخنزير، وسوء طباعه.

ويرجع الفضل الأكبر إلى هذا الناقد فى تفريقه الدقيق بين هذين النوعين من التشبيه، واعطائه لكل منهما اسمًا اصطلاحيًا خاصًا به.

وبذلك يضع حدًا لهذا الخلط والاضطراب الذى وقع فيه كثير من النقاد قبله[٣٩]، وهم بصدد دراسة هذا اللون البيانى، وغيره من ألوان البيان الأخرى.

وإذا كانت هذه الدقة الاصطلاحية شيئًا تميز به اتجاه الجرجانى فى دراسته للصورة البيانية، وتفرد به عن غيره من النقاد، فهل هناك من تعليل أو تفسير لذلك؟

لقد حاول بعض أساتذة البحث الأدبى من معاصرينا تفسير ذلك فى ضوء تأثر الثقافة العربية الإسلامية بالثقافة الهيلينية.

وتصور بناء على هذا تأثر الجرجانى بهذه الثقافة وبمنحى أرسطو بالذات فى دراسته لهذه الظاهرة البيانية، وغالى فى هذا مغالاة شديدة، فادعى أن عبد القاهر الجرجانى لم يكن إلا فيلسوفًا يجيد فهم أرسطو والتعليق عليه[٤٠].

ونحن لا ننكر التأثير الأرسطى فى الثقافة العربية الإسلامية، وفى نشأة البيان العربى وتطوره، وقد سبق أن دللنا على صحة ذلك[٤١]. ولكن الذى ننكره هنا هو عزو هذه الظاهرة المنهجية إلى هذا العامل وحده، والمغالاة فى تصوير تأثر

---

[٣٩] وقد لوحظ هذا أيضًا عند بعض المتأخرين، انظر المثل السائر : ٣ / ١١٦، والطراز : ١ / ٢٨٦، والقزوينى، الإيضاح : ١٤١.

[٤٠] البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر : ١٤.

[٤١] التيارات الأجنبية فى الشعر العربى : ١٣٤ - ٣٥١.

الجرجاني بالثقافة الهيلينية وأرسطو بوجه خاص.

وذلك لأن التأثير الهليني في الثقافة العربية، قد حدث قبل الجرجاني بقرنين من الزمان على أقل تقدير باعتراف هذا العالم الباحث[٤٢]، وكثير من أساتذة البحث الأدبي[٤٣]، وقد حظي بعض النقاد العرب من هذا التأثير بأكثر مما حظي الجرجاني منه[٤٤].

يضاف إلى ذلك حقيقة هامة وهي أنه قد وصح لنا أن منهج الجرجاني في دراسة الصورة البيانية ليس منهجًا أرسطيًا، يبدأ بالكليات محاولاً تطبيقها على الحالات الجزئية التي تندرج تحتها، وإنما هو منهج استقرائي يبدأ بالجزء ثم ينتهي بالكل.

والمتأمل الواعي لاتجاه هذا الناقد في دراسة الصورة البيانية يتضح له أن وراء هذه الدقة المنهجية سببًا أعمق من هذا التأثير الهليني، وهو اتجاهه الديني والمذهبي. ولو تأملنا جيدًا مفهومه للصورة البيانية واعتباره إياها لونًا من ألوان المجاز وتحديده بناء على ذلك لماهية المجاز وأنواعه المختلفة لأدركنا حقيقة ذلك.

وتوضيحًا لهذا نقول، إن دراسته لهذا النوع البياني وإشارته إلى أن المجاز ضد الحقيقة، وتقسيمه له بناء على ذلك على قسمين : لغوي وعقلي.

ويرى أن النوع الأول يختص بالمفرد، أما النوع الثاني فيختص بالجملة ويعني بالنوع الأول : استخدام اللفظ في معنى غير معناه الحقيقي، لملابسة بين الأصل والفرع، أو لمشابهة بينهما[٤٥].

وبناء على هذا، فالمجاز اللغوي، ينقسم عنده إلى قسمين، مجاز مرسل واستعارة، على أن الأصل في المجاز المرسل، هو وجود صلة أو علاقة ما بين المعنى

---

[٤٢] البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر : ١٠ - ٢٨.

[٤٣] مثل : أوليري، مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب : ٢٢٩، ودى بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام : ١٥، وإبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : ٥٤.

[٤٤] مثل قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر.

[٤٥] أسرار البلاغة : ٣٩٦ - ٣٩٨.

الأصلى، والمعنى الفرعى، كعلاقة السبب بالمسبب، أو الحال بالمحل، أو الجزء بالكل أو العام بالخاص[٤٦]، أما الاستعارة فالعلاقة فيها بين الأصل والفرع قائمة على المشابهة.

ومن ثم، فهو يعد التشبيه أصلاً فى الاستعارة، وسمة دالة عليها، ومميزة لها عن ألوان المجاز الأخرى.

ويلاحظ أنه يلح إلحاحًا شديدًا على تحديد مفاهيم بعض هذه المصطلحات البيانية، ويبدو أن وراء ذلك الإلحاح دافعًا دينيًا قويًا.

فكما هو معروف أن دراسة المجاز كان الباعث على نشأتها وتطورها اختلاف بعض الفرق الإسلامية فى فهم النص الدينى وتأويله.

ويعزى إلى المعتزلة الفضل الأكبر فى ذلك، فقد اتخذوا من دعوتهم إلى التنزيه الذى يعد أحد أسس التوحيد عندهم[٤٧] مدخلاً لتأويل النص الدينى تأويلاً مجازيًا، وبخاصة تلك الآيات التى يلوح منها تشبيه أو تجسيم، أو إثبات صفات الله.

وانتهى الأمر ببعضهم إلى اعتبار اللغة مجازًا، وعدم التسليم بصحة المعنى الحقيقى[٤٨].

ويظهر أن الأشاعرة وبعض أهل السنة اعتبروا الإفراط فى ذلك التأويل شططًا وخروجًا عن المعنى الحقيقى الذى يهدف إليه النص[٤٩]، وتفاديًا لهذا فقد سلموا بوجود المعنى الحقيقى والمجازى، وحاولوا فى ضوء ذلك تفسير بعض الآيات، التى يلوح منها تشبيه أو تجسيم على أنها مجرد أمثلة لتقريب المعنى إلى الذهن.

ويظهر أن الجرجانى المفكر الأشعرى والفقيه السنى[٥٠]، كان يعضد هذا

---

[٤٦] انظر أنواع هذه العلاقات فى كتب بعض المتأخرين كالإيضاح : ١٥٥ - ١٥٨.

[٤٧] عن أصول المعتزلة، انظر : ضحى الإسلام : ٣ / ٢١ - ٢٢.

[٤٨] ويبدو هذا من منحى الزمخشرى فى معجمه أساس البلاغة.

[٤٩] أسرار البلاغة : ٤٣٥ - ٤٣٨.

[٥٠] راجع ترجمته فى بغية الوعاة، ط بيروت : ٣١٠، والوافى بالوفيات، ط النهضة بمصر : ١ / ٦١٢ - ٦١٣.

الاتجاه ويبدو هذا بشكل واضح من تفسيره لبعض معانى الآيات القرآنية، التى أولها المعتزلة تأويلاً مجازيًا وغالوا فى ذلك.

مثل قوله تعالى **﴿والسماء مطويات بيمينه﴾** وقوله **﴿والأرض جميعًا قبضته يوم القيامة﴾** فالمعتزلة يرون أن اليمين هنا، لا تعنى الجارحة المعروفة، وإنما تعنى شيئًا معنويًا، وهو القدرة، وكذلك القبضة تعنى المعنى نفسه، وهاتان اللفظتان فى رأيهم قد تغير معناهما الحقيقيان إلى هذا المعنى المجازى، وهما من حيث اللون البيانى، مجاز. أما فى رأى بعض الفرق الإسلامية الأخرى، فهما استعارة.

ولكن الجرجانى يقف من هذين الاتجاهين موقفًا معارضًا، معبرا فى ذلك عن اتجاه الأشاعرة وبعض أهل السنة.

ويتلخص موقفه فى أنه لا يوافق على إعطاء كل لفظة من هاتين اللفظتين معنى مجازيًا، يحل محل المعنى الحقيقى، لكل منهما ويلغيه تبعًا لهذا.

ثم إنه لا يوافق على اعتبارهما من قبيل الاستعارة لأن الاستعارة قائمة فى الأصل على التشبيه ومحال أن يقال إن الله سبحانه شبه نفسه بإنسان له يد أو قبضة. وإنما يعتبر هذا كله من قبيل المثل، ويوضح ذلك قوله «وإذا تأملت علمت أنه على طريقة المثل، وكما نعلم فى صدر هذه الآية، وهو قوله عز وجل، والأرض جميعًا قبضته يوم القيامة -محصول المعنى، على القدرة، ثم لا نستجيز أن نجعل القبضة اسمًا للقدرة، بل نصير إلى القدرة من طريق التأويل والمثل، فنقول : إن المعنى والله أعلم- أن مثل الأرض فى تصرفها تحت أمر الله وقدرته، وأنه لا يشذ شيء مما فيها عن سلطانه عز وجل، مثل الشيء يكون فى قبضة الأخذ لنا منا، والجامع يده عليه، وكذلك حقنا أن نسلك بقوله مطويات بيمينه هذا المسلك»[٥١].

والشيء نفسه نلحظه عليه فى دراسته للمجاز العقلى الذى يعرفه بأنه إسناد الفعل أو معناه لشيء غير قادر على إحداث ذلك الفعل[٥٢]. كقولنا مثلاً

---

[٥١] أسرار البلاغة : ٤٠٤ - ٤٠٥.

[٥٢] المرجع السابق : ٢٤٢.

"فعل الربيع النور" أو "أنبت الربيع الزرع".

والمجاز هنا فـى إسناد الفعل للربيع، لأنه غير قادر على إظهار النور، أو إنبات الزرع، وإنما الفاعل حقيقة هو الله، القادر على فعل ذلك.

يقول «وإثبات الفعل لغير القادر لا يصبح فى قضايا المعقول، إلا أن ذلك على سبيل التأول، وعلى العرف الجارى بين الناس، أن يجعلوا الشىء إذا كان سببًا أو كالسبب فى وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل، فلما أجرى الله سبحانه وتعالى العادة وأنفذ القضية أن تورق الأشجار، وتظهر الأنوار وتلبس الأرض ثوب ثيابها فى زمان الربيع صار يتوهم فى ظاهر الأمر ومجرى العادة كأن لوجود هذه الأشياء حاجة إلى الربيع، فأسند الفعل إليه، على هذا التأويل»[٥٣].

ثم يشير إلى أن هذا اللون من المجاز موجود فى القرآن. ويتضح هذا فى مثل قوله تعالى **﴿تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها﴾**[٥٤]، وقوله **﴿وإذا تليت عليهم آياته زادتهم إيمانًا﴾**[٥٥]، وقوله **﴿وأخرجت الأرض أثقالها﴾**[٥٦].

وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على مدى ما كان للباعث الدينى، من تأثير عليه فى تحديده، لمفاهيم هذه المصطلحات البيانية.

يضاف إلى ذلك عامل هام، لا ينبغى إغفاله هنا، وهو ثقافة هذا النقاد العقلية والأدبية، التى بدا أثرها واضحًا فى دراسته لهذه الظاهرة البيانية، وصياغته لمصطلحاتها الدقيقة، وتدعيمه ذلك كله، بالشواهد والنصوص الأدبية الغزيرة، ويتجلى الأثر العقلى لهذه الثقافة فى منهجه الذى انتهجه لدراسة هذه الظاهرة البيانية والذى يتسم كما أشرنا بالتحليل الدقيق لأجزاء هذه الظاهرة وعناصرها المختلفة مستهدفًا من وراء ذلك، تحديد ماهيتها وخصائصها العامة.

---

[٥٣] المرجع السابق : ٤٣١.

[٥٤] آية ٤٥ من سورة إبراهيم.

[٥٥] آية ٢ من سورة الأنفال.

[٥٦] آية من سورة الزلزلة.

كما يتحلى أيضًا فى تعبيره الأدبى، الذى يفوح فى كثير من الأحيان برائحة الجدل والمناقشة العقلية والمنطقية التى يحاول من خلالها، مخاطبة عقل القارئ أو السامع، وإقناعه بما يثير من قضايا وأحكام نقدية، حول هذه الظاهرة البيانية، وأنواعها المختلفة.

ومما يوضح ذلك إشارته إلى أن بعض ألوان الصورة البيانية، كالتشبيه والاستعارة ضرب من القياس العقلى.

يقول «أما الاستعارة فهى ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل والتشبيه قياس والقياس، يجرى فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الإفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان»[٥٧].

ومما يوضح هذا أيضًا، اهتمامه الزائد، بتعليل وجود مثل هذه الظواهر البيانية، فى التعبير الأدبى تعليلاً عقلياً، والكشف عن قيمتها الفنية وأسرارها الجمالية. من ذلك مثلاً قوله عن أهمية التمثيل فى التعبير الأدبى، وقيمته الفنية.

«وهل تشك فى أنه يعمل عمل السحر فى تأليف المتباينين، حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق. و هو يريك للمعانى الممثلة بالوهام شبهًا فى الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة فى الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين»[٥٨].

وشبيه بهذا قوله عن أهمية الاستعارة وقيمتها الفنية «فإنك لترى بها الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا والأجسام الخرس مبينة، والمعانى الخفية بادية جلية، وتجد التشبيهات على الجملة معجبة ما لم تكنها.

وإن شئت أرتك المعانى اللطيفة، التى هى من خبايا العقول، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية، حتى تعود

---

[٥٧] المرجع السابق : ٢٦.

[٥٨] المرجع السابق : ١٤٧ - ١٤٨.

روحانية خالصة، لا تنالها إلا الظنون»[٥٩].

ومن ثم، يكشف هذا الناقد الثاقب النظر عن الأهمية الحقيقية للصورة البيانية فى الفن التعبيرى التى لا تقتصر على توضيح المعنى، وإبرازه فى صورة حسية، ولكنها تتعدى ذلك إلى تشخيص وإضفاء بعض الصفات الإنسانية عليه، أو تجريد الأوصاف المادية والحسية، حت تصبح روحانية خالصة.

وعلى هذا، فهى ليست أداة لنقل المعنى وحسب، وإنما هى أيضًا أداة لنقل انفعال الأديب بالمعنى، والكشف عن صلته الوثيقة بنفسه ووجدانه.

وعلى هذا يمكننا القول، بأن مفهوم الصورة البيانية عند الجرجانى لا يقتصر على كونها معنى منمقًا فى حلية أنيقة، ولكنه يتعدى ذلك إلى اعتبارها مجموعة من الإحساسات والمشاعر، التى يضيفها الأدب على المعنى؛ مصورًا ذلك كله، فى إطار فنى جميل.

وهذا الإطار الفنى يثير وجدان المتلقين له، فتميل نفوسهم إليه، وتنجذب أفئدتهم نحوه.

ويؤكد هذه الحقيقة قوله عن الأثر النفسى للتمثيل «واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعاني أو برزت باختصار فى معرضه، كساها أبهة، وضاعف قواها فى تحريك النفوس إليها، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابة وكلفًا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفًا»[٦٠].

وقد سبق الجرجانى بهذا الإدراك الواعى للقيمة النفسية للصورة البيانية ما وصل إليه بعض النقاد الأوربيين المحدثون من نتائج فى هذا الشأن[٦١]، وكذلك فلاسفة علمى النفس الجمالى[٦٢]، كما استطاع بذلك أن يضع فى أيدينا مفتاحًا

---

[٥٩] المرجع السابق : ٥٠ - ٥١.

[٦٠] المرجع السابق : ١٢٩.

[٦١] مثل رتشاردز الذى يعد أبا النقد الإنجليزى، انظر كتابه مبادئ النقد الأدبى : ٣١٠ الترجمة العربية.

[٦٢] من الوجهة النفسية : ١٣٤ - ١٣٥، وغنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث : ٢٨٨ - ٢٩١.

لحل مشكلة من أعقد المشاكل الفنية فى دراسة الصورة البيانية، عند شعراء البديع فى العصر العباسى.

من ذلك مثلاً قول أستاذهم بشار بن برد :

وكــأن رجع حديثها　　قطع الرياض كسين زهرا

وقول أبى نواس :

ما الرجل المال أمست　　تشـتكي منـك الكلالا

وقول مسلم :

تظلم المال والأعـداء مـن يده　　لا زال للمال والأعداء ظلاما

وقول أبى تمام :

لا تسقنى ماء الملام فإننى صب　　قد اسـتعذبت مـاء بكائى

ويتخذ النقاد المحافظون من هذه الأبيات ومـا على شاكلتها شواهد على خروج هؤلاء الشعراء عن حدود الصياغة التعبيرية المألوفة للشعر العربى[٦٣].

إذ ليس هناك وجه شبه واضح فـى بيـت بشـار بـين رجـع الحديـث وقطـع الرياض، وليس هناك ملاءمة فى استعارة الرجل للمال فى بيت أبى نواس، وكذا فى استعارة الظلم للمال فى بيت مسلم، والماء للملام فى بيت أبى تمام.

ولكن الجرجانى يرى هنا رأيًا آخر يعد بمثابة مفتاح لحل هذه المشكلة.

وخلاصة هذا الرأى، أن المقاربة فى التشبيه، والملاءمـة فـى الاستعارة، قـد لا تلتمسان أحيانًا فى الواقـع المـادى الخـارجى، وإنما تلتمسـان فـى الواقـع النفسـى الداخلى.

ويمثل لهذا بالمثال المشهور "كلام كالعسل" فليس هنا وجه شبه واضح بين الكلام والعسل، فالكلام شىء مسموع، والعسل شراب مذوق، ولكن هنـا وجـه خفى بين طرفى هذا التشبيه «وهو ما يجده الذائق فى نفسه مـن اللـذة، التـى تحصـل

---

[٦٣] انظر : المبرد، الكامل : ٢ / ١٠١ - ١٠٢، الموازنة : ١ / ٢٤٥ - ٢٥٣، الصناعتين : ٣١٣ - ٣١٤، والمثل السائر : ١ / ٢٥٤ - ١٥٦، الطراز : ٢٤١ - ٢٤٢.

فى النفس، إذا صادفت بحاسة الذوق، ما يميل إليه الطبع، ويقع منه بالموافقة، فلما كان كذلك، احتيج لا محالة إذا شبه اللفظ بالعسل فى الحلاوة، أن يبين أن هذا التشبيه ليس من جهة الحلاوة نفسها وجنسها، ولكن من مقتضى لها، وصفة تتجدد فى النفس بسببها، وأن القصد أن يخبر بأن السامع يجد عند وقوع هذا اللفظ فى سمعه، حالة فى نفسه شبيهة بالحالة التى يجدها الذائق للحلاوة من العسل، حتى لو تمثلت الحالتان للعيون، لكانتا تريان على صورة واحدة»[٦٤].

وهذا يكشف لنا بوضوح وجلاء عن صبغة أخرى اصطبغ بها اتجاه هذا الناقد، فى دراسته للصورة البيانية علاوة على الصبغة العقلية وهى الصبغة النفسية التى يبدو أنها سمة غالبة على اتجاهه النقدى بوجه عام[٦٥]، يوازرها ذوق فنى رفيع، يتجلى بوضوح فى اختياره، لكثير من الشواهد الأدبية التى انتقاها من عيون الشعر العربى.

ويعزى معظمها إلى فحول شعراء العصر العباسى الذين عنوا فى أشعارهم عناية كبيرة بالتصوير الفنى وأحلوه أداة للتعبير محل اللفظ الفخم والتعبير الجزل، الذى كان سمة غالبة على لغة الشعر القديم.

ويتجلى ذوقه الفنى كذلك فى نقده وتحليله لهذه النصوص الفنية وألوانها البيانية.

ولا شك أن تذوقه الجمالى لهذه النصوص، وتحليله الدقيق لها، قد جعله يلحظ أدق الخصائص الفنية للألوان البيانية، التى تميز كل منها من الآخر، وتبرز الفروق الفنية الدقيقة بين هذه الألوان.

فقد لاحظ مثلاً من خلال هذا التذوق الجمالى، أن بعض ألوان الصور البيانية كالتشبيه إذا جاء فى الهيئات كان أدق وأغرب من أى تشبيه آخر.

كما لاحظ كذلك أن هذا النوع الطريف من التشبيه، لا يطرد فى

---

(٦٤) أسرار البلاغة : ١١١.

(٦٥) محمد خلف الله، من الوجهة النفسية : ١٣٣ - ١٣٧.

النصوص الأدبية على صورة واحدة، بل على صورتين، إحداهما - مقترنة ببعض الأوصاف كالشكل واللون، والأخرى مجردة من أى وصف عدا الهيئة التى قد تكون متحركة أو ساكنة[٦٦]، ومن أمثلة النوع الأول قول بعض الرجاز :

والشمس كالمرآة فى كف الأشل[٦٧]

ومن أمثلة النوع الثانى، قول ابن المعتز فى وصف حركة البرق :

وكأن البرق مصحف قار   فالطباقا مرة وانفتاحا[٦٨]

وهذا وصف لهيئة متحركة، أما عن وصف الهيئة الساكنة، فمن أمثلته قول المتنبى فى وصف كلب :

يقعى جلوس البدوى المصطلى   بأربع مجدولة لم تجدل[٦٩].

ومن المظاهر الدالة على صدق حسه الفنى، ومقدرته الفائقة على التذوق الأدبى، كشفه الدقيق للأسرار الجمالية وراء كل صورة من هذه الصور الفنية وتعليقه عليها.

ومما يوضح هذه الحقيقة قوله عن علة جمال الصورة الأولى من هذا التشبيه: «وذلك أن الهيئة التى تراها فى حركة المرآة وإذا كانت فى كف الأشل، مما ترى نادرًا فى الأقل، فربما قضى الرجل دهره، ولا يتفق له أن يرى مرآة فى يد مرتعش، هذا وليس موضع الغرابة من التشبيه دوام حركة المرآة فى يد الأشل فقط، بل النكتة المقصودة فيما يتولد من دوام تلك الحركة من الالتماع وتموج الشعاع، وكونه فى صورة حركات من جوانب الدائرة إلى وسطها، وهذه صفة لا تقوم فى نفس الرائى المرآة الدائمة الاضطراب إلا أن يستأنف تأملاً وينظر مثبتًا فى نظره متمهلاً، فكأن هاهنا هيئتين كلتاهما من هيئات الحركة، إحداهما حركة المرآة على الخصوص الذى

---

[٦٦] أسرار البلاغة : ٢٠٧ - ٢١٣.

[٦٧] المرجع السابق : ٢٠٧.

[٦٨] ديوان ابن المعتز، تحقيق الخياط، ط المكتبة العربية بدمشق : ١٣٢، وراجع كذلك ط دار المعارف.

[٦٩] ديوان المتنبى، ط البرقوقى : ٣ / ٣٦٠.

يوجبه ارتعاش اليد، والثانية حركة الشعاع، واضطرابه الحادث من تلك الحركة»[٧٠].

ومما يوضح ذلك أيضًا قوله تعليقًا على البيت الأول من الصورة الثانية «ألا ترى أن الهيئة التى اعتمدها فى تشبيه البرق بالمصحف ليست تكون إلا فى النادر من الأحوال وبعد عهد من الإنسان، وخروج عن العادة، ومقصد خاص، وطبع غالب على النفس غير معتاد»[٧١].

وقوله تعليقًا على بيت المتنبى «فقد اختص هيئة البدوى المصطلى، فى تشبيه هيئة سكون أعضاء الكلب، ومواقعها فيها و لم ينل التشبيه حظًا من الحسن إلا بأن فيه تفصيلاً من حيث كان لكل عضو من الكلب فى إقعائه موقع خاص وكان مجموع تلك الجهات فى حكم أشكال مختلفة تؤلف لتجئ منها صورة خاصة»[٧٢].

ومن لفتاته الدقيقة التى تنم عن أصالة ذوقه الأدبى، ترجيحه أحيانًا بعض الشواهد الشعرية على ما يماثلها فى المعنى، لأسباب تتعلق بحسن صياغتهما، وإبداعها الفنى.

من ذلك مثلاً تعرضه، وهو بصدد التفريق بين التشبيه المتعدد والمركب إلى بيتين متقاربين فى المعنى، أحدهما لشاعر قديم، وهو بكر بن النطاح، والآخر لشاعر من متأخرى المحدثين، وهو المتنبى ومحاولته المفاضلة بينهما، وترجيح أحدهما على الآخر، وهذا البيتان هما :

قول المتنبى :

دون التعانق ناحلين كشكلتى نصب أدقهما وضم الشاكل[٧٣]

---

[٧٠] أسرار البلاغة : ٢١٢.

[٧١] المرجع السابق والصفحة.

[٧٢] المرجع السابق : ٢١٣.

[٧٣] أسرار البلاغة، ط المراغى : ٢٣، ط ريتر : ١٨٥ - ١٨٦.

وقول بكر بن النطاح :

إني رأيتك في نومي تعانقني ... كما تعانق لام الكاتب الألفا

ويرجح بيت المتنبي على بيت بكر، لأن بكرًا اقتصر في تشبيهه على الإطار الخارجي للصورة، وهو وصف شكل العناق أو منظر العناق، وذلك بمقارنته بشكل آخر، وهو التقاء لام الكاتب بألفه.

أما المتنبي، فقد تعدى وصف هذا الشكل الخارجي للصورة إلى الكشف عن الحالة النفسية للعاشقين وتعطش كل منهما للقاء الآخر وعناقه، ثم محاولتهما ذلك لولا يقظة أعين بعض الرقباء، التي حرمتهما من ذلك، وأثر هذا كله على حالتهما الجسمانية وآية ذلك، هذا النحل الذي بدا على كل منهما، والذي لم يجد المتنبي شبهًا له سوى شكلتي نصب انحلهما قلم كاتب.

ومما يؤكد ذلك قول الجرجاني كاشفًا عن سر تفضيله لبيت المتنبي على بيت بكر : أنه -أي المتنبي- «لم يعرض لهيئة العناق ومخالفتها صورة الافتراق وإنما عمد إلى المبالغة في فرط النحول، واقتصر من بيان المعانقة على ذكر الضم مطلقًا. والأول لم يعن بحديث الدقة والنحول، وإنما عنى بأمر الهيئة التي تحصل في العناق خاصة من انعطاف أحد الشكلين على صاحبه، والتفاق الحبيب بمحبه، ولئن كان المتنبي قد زاد على الأول، فليس تلك الزيادة من وضع الشبه على تركيب شكلين، ولكن من جهة أخرى وهي الإغراق في الوصف بالنحول، وجمع ذلك للنحلين معًا، ثم إصابة مثال له ونظير من الخط»(٧٤).

وهذا التذوق الجمالي والنفسي لمثل هذه النصوص الأدبية علاوة على الاتجاه العقلي في فهمهما وتعليلها يعد شيئًا جديدًا وطريفًا، على الدراسات النقدية العربية(٧٥).

والذي يمنحها هذه الجدة وتلك الطرافة، هو أن صاحبها قد استضاء في

---

(٧٤) المرجع السابق : ٢٣٠ - ٢٣١.

(٧٥) من الوجهة النفسية : ١٠٧، وبدوى طبانة، البيان العربي، ط دار العودة بيروت : ١٩٣.

ذلك بما لديه من رصيد ثقافى، استمده من ينابيع بعض العلوم والمعارف العقلية والأدبية، ولذا فقد اصطبغت دراسته لهذه الظاهرة البيانية بصبغات مختلفة، وتلونت بألوان عديدة، منها ما هو عقلى، ومنها ما هو نفسى ومنها ما هو ذوقى جمالى.

وقد امتزجت هذه الألوان معًا، وتفاعل بعضها مع بعض، مكونًا من ذلك كله صبغة واحدة لحمتها الذوق والوجدان وسداها العقل والفكر، ملقية بظلها على اتجاهه العام فى دراسته للظاهرة البيانية الذى استطاع من خلاله أن يثير فى المتلقين له متعة الإقناع العقلى، ولذة الإمتاع الوجدانى والنفسى.

الفصل التاسع

موقف عبد القاهر الجرجانى
من قضية المعنى

يبدو لى أن أصالة الناقد تقاس من بين ما تقاس به، بمدى إحساسه بذوق عصره ووعيه تراث أمته الوجداني والعقلى واللغوى وعيًا تامًا، ومقدرته على تمثل روح العصر وتراث الأمة تمثلاً واضحًا. يضاف إلى ذلك، بقاء فكره النقدى، ينبض بالحياة، ويساير روح العصر على تعاقب العصور والأزمان.

والمتأمل الواعى فى تراثنا النقدى عبر تاريخه الطويل، يدرك حقيقة هامة وهى أن هذا الحكم لا ينطبق إلا على عدد قليل من نقادنا القدماء.

ويعد عبد القاهر الجرجانى فى رأيى واحدًا من بين هـؤلاء النقـاد القلائل، الذين يتميز فكرهم النقدى بهذه المزايا.

ولعل تناولنا لموقفه من أهم قضايا النقد الأدبى وهى قضية المعنى، يكشف لنا بوضوح وجلاء عن هذه الحقيقة.

والذى يمعن فى النظر إلى فكره النقدى يلحظ اهتمامه الزائد بهـذه القضيـة ويظهر أن مرد هذا الاهتمام هو ارتباط هذه القضية بنظرية النظم التى تناولها فى كتابه دلائل الإعجاز والتى تعد من أبدع ما أثمر فكره النقدى.

ومؤدى هذه النظرية، أن بلاغة التعبير اللغوى، لا ترجع للفـظ وحـده، ولا ترجع كذلك للمعنى وحده، ولكنها ترجع لائتـلاف اللفـظ بـالمعنى ودخولهما فى تعبير لغوى واحد.

ويبدو هذا واضحًا من قوله معقبًا على بعض النصوص التى ذكرها فى هـذا الغرض «فقد اتضح إذن اتضاحًا لا يدع مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيـث هـى ألفاظ مجردة ولا من حيث هى كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها، فى ملاءمة معنى اللفظة، لمعنى التى تليها وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ»[1].

ويلفتنا إلى النظر فى الكلمة مجردة، أى قبل دخولها فى سياق لغوى والنظـر إليها بعد دخولها فى هذا السياق، مشيرًا إلى ما يعرض لها من مزايا فى الحالة الثانيـة،

---

[1] دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر : ٤٦.

وذلك بفضل موقعها من السياق المنظوم.

وأبعد من هذا، فإنه يرى أن إحساسنا بقيمتها الجمالية، قد يختلف من سياق لغوى إلى سياق لغوى آخر. فقد تستعذب الكلمة وتحلو فى سياق، وقد تستهجن هذه الكلمة بعينها أو يقل حسنها فى سياق آخر.

ويستشهد على هذا بكلمة الأخدع، فقد وردت هذه الكلمة فى أكثر من سياق، وبدت حسنة مقبولة فى بعضها، بينما بدت كدرة مستهجنة فى بعضها الآخر. فقد استعملها الصمة القشيرى[٢] استعمالاً حسنًا فى قوله :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا

وقد بدت على هذا النحو من الحسن فى قول البحترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من ذل المطامع أخدعى[٣]

ولكن حسنها يتضاءل فى بيت أبى تمام :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك[٤]

وتبدو كدرة ثقيلة على النفس[٥].

ومن ذلك أيضًا كلمة "شيء" فإنها تبدو مقبولة حسنة فى سياق، بينما تبدو سمجة مستكرهة فى سياق آخر.

فهى تبدو حسنة مقبولة فى قول عمر بن أبى ربيعة :

---

[٢] من شعراء حماسة أبى تمام، راجع شرح حماسة أبى تمام : ٣ / ١١٤.

[٣] من قصيدته فى مدح الفتح بن خاقان، راجع ديوانه، تحقيق الصيرفى، ط دار المعارف بمصر : ٢ / ١٢٤١.

[٤] من قصيدته فى مدح محمد بن الهيثم، راجع ديوانه عزام، ط دار المعارف بمصر : ٢ / ٤٠٥.

[٥] هذا من وجهة نظر عبد القاهر الجرجانى، ولكن المتأمل الفطن لهذا البيت، يحس بأن هذه الكلمة، ليست على هذه الدرجة من الثقل، فالشاعر يشخص الدهر، ويجعله إنسانًا متكبرًا مصعرًا خده للناس، ولذا ينصحه بالتواضع، وحفض رأسه وعنقه، ويبدو أن عبد القاهر قد تأثر فى حكمه على هذا البيت بوجهة نظر بعض النقاد المحافظين راجع : الآمدى، الموازنة : ١ / ٢٥٩ - ٢٦٠، العسكرى، الصناعتين : ٣١٢- ٣١٣، وكتابنا الخصومة بين القدماء والمحدثين : ٨٠ - ٨٤.

ومن مالئ عينيه من شيء غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

يينما تبدو مستكرهة[٦] في قول المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن الدوران[٧]

وعلى أي حال، فهذا يؤكد لنا صحة قوله، بأن الكلمة لا توصف بالحسن أو القبح، من حيث هي لفظ مفرد، مكون من أصوات وحروف، وإنما توصف بذلك، حين تدخل في سياق أو نظم فتكتسب صفتها، التي يصح وصفها بها، وذلك بالنظر إلى حالها مع أخواتها المجاورة لها في السياق أو النظم.

وهو يرد بذلك على أولئك البلاغيين، الذين يعطون للفظ المجرد صفة ثابتة من الحسن أو القبح، أو غير ذلك من الصفات، التي تتعلق به، من حيث كونه لفظًا مؤلفًا من أصوات وحروف.

ويرجعون بلاغة التعبير إلى حسن اختيار الألفاظ، وسهولة تلاقيها في النطق، بحيث لا تثقل على اللسان.

ويظهر أنه يقصد بذلك "الجاحظ"، ومن حذا حذوه في هذا من البلاغيين والنقاد، الذين أعلوا من شأن اللفظ في الصياغة التعبيرية[٨].

ومهما يكن من أمر، فإن ناقدنا يرى أن الحكم على اللفظ بالحسن أو القبح، يتوقف على طريقة استعمالنا له، ونظمه في صياغة لغوية. والنظم في رأيه ليس مسألة شكلية، تقوم على توالي الحروف والأصوات في النطق، فهو ليس على هذا النحو من العفوية، ولا يعد نظمًا لحروف الكلمة وأصواتها، وإنما يعد نظمًا للكلم، وهذا النوع من النظم يختلف في رأيه، عن نظم الحروف.

ويتضح هذا من قوله مفرقًا بين هذين النوعين من النظم «ومما يجب

---

[٦] ويرى المحقق محمود شاكر رأيًا مخالفًا لذلك، خلاصته أن هذه الكلمة ليست مستكرهة لأنها موحية، دلائل الإعجاز : ٤٨.

[٧] من كافورياته، راجع الديوان، ط دار صادر بيروت : ٤٧٧.

[٨] دلائل الإعجاز : ٥٧ - ٥٨، وراجع البيان والتبين : ٢ / ٧ - ٨.

إحكامه الفرق بين قولنا، حروف منظومة، وكلم منظومة. وذلك أن نظم الحروف، هو تواليها فى النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم بمقتف فى ذلك رسمًا من العقل، اقتضى أن يتحرى فى نظمه لها ما تحراه. فلو أن واضع اللغة، قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان فى ذلك ما يؤدى إلى فساد.

وأما نظم الكلم، فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفى فى نظمها آثار المعانى، وترتبها حسب ترتب المعانى فى النفس»[٩].

وبناء على هذا التفريق بين نظم الحرف ونظم الكلم، يحاول عبد القاهر تحديد خصائص النظم الذى يقصده، فهو نظم للكلم يتوخى فيه ترتيب الألفاظ حسب ترتب معانيها فى النفس.

ويعد صنعة لغوية دقيقة، تقوم على تركيب الكلام، وتلاحم أجزائه وارتباط ثانيها بأولها، ارتباطًا قويًا[١٠].

كما يقوم كذلك على تلاحم الشكل والمضمون، أو اللفظ والمعنى، وتداخلهما معًا وامتزاجهما سويًا، امتزاج الروح بالجسد.

ويلح عبد القاهر على وصف النظم بهذه الصفة، مفرقًا بينه وبين نوع آخر من الصياغة يقوم على وصل أو ضم ألفاظ الكلام بعضها ببعض وصلاً ظاهريًا أو شكليًا.

وهناك شواهد كثيرة على هذا النوع من النظم، منها قول الجاحظ فى مقدمة كتابه الحيوان «جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسبًا، وبين الصدق سببًا، وحبب إليك التثبت، وزين فى عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عز الحق، وأودع فى صدرك برد اليقين»[١١].

فهذا الكلام، برغم عذوبة ألفاظه، ووضوح معانيه، وحسن صنعته البديعية لا تتوافر

---

[٩] دلائل الإعجاز : ٤٩.

[١٠] المرجع السابق : ٩٣.

[١١] راجع كتاب الحيوان : ١ / ٣، ودلائل الإعجاز : ٩٧ - ٩٨.

فيه أهم صفات النظم على النحو الذى أشار إليه عبد القاهر[١٢] ، وهو تلاحم أجزاء الكلام، وارتباط ثانيها بأولها.

إذ من الممكن تعديل أجزاء هذا السياق بالتقديم أو التأخير أو الحذف دون أن يؤدى هذا إلى الإخلال بالمعنى.

ويظهر أن عبد القاهر يرد بهذا على بعض معاصريه[١٣]، الذين تصوروا خطأً هذه الصورة الشكلية، أو اللفظية للنظم.

وينحي باللائمة عليهم وعلى أولئك، الذين يرجعونه إلى تتابع الألفاظ فى النطق، مؤكدًا خطورة ما يترتب على ذلك.

فلو سلمنا بصحة تصورهم للنظم، لصح القول، بعدم تمايز النقاد فى الحكم على حسن الكلام أو قبحه، وما اختلف اثنان فى ذلك «لأنهما يحسان بتوالى الألفاظ فى النظم إحساسًا واحدًا، لا يعرف أحدهما فى ذلك شيئًا يجهله الآخر»[١٤].

ومهما يكن من أمر، فيبدو من فحوى مناقشات عبد القاهر لهذه القضية أن الذين التمسوا النظم فى الشكل، أو ضم أجزاء السياق ضمًا ظاهريًا، اقتصروا فىفهمهم له على معناه اللغوى أى الضم[١٥]

ويظهر أن هذا هو الذى دفع ناقدنا إلى التفريق بين النظم بالمعنى الذى يقصده، والنظم بالمعنى اللغوى، وإطلاقه على النوع الأول، اسم نظم اللفظ، أما النظم الذى يقصده، فهو كما رأينا نظم يتجاوز اللفظ المفرد إلى التركيب اللغوى أو الكلام، فهو نظم للكلام[١٦].

---

[١٢] راجع دلائل الإعجاز : ٩٨.

[١٣] مثل بعض المعتزلة والقاضى عبد الجبار بنوع خاص، راجع مقدمة تحقيق دلائل الإعجاز : ٥، والبلاغة تطور وتاريخ : ١٦١.

[١٤] دلائل الإعجاز : ٥١.

[١٥] راجع المعنى اللغوى لهذا المصطلح البلاغى فى لسان العرب، حرف الميم فصل النون، والقاموس المحيط باب الميم فصل النون.

[١٦] دلائل الإعجاز : ٩٨.

ولكن كيف ينشأ النظم ؟؟ وعلى أى عمد ينهض ؟؟

يرى عبد القاهر أن نظم الكلام لا يكتمل بناؤه إلا بتطبيق قواعد النحو التى تعد فى رأيه أهم العمد التى ينهض عليها.

ويتضح هذا من قوله «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع، الذى يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه، التى نهجت فلا تزيغ عنها»[17].

ومن اللافت للنظر، أن ناقدنا، لا يقصد بقواعد النحو هنا هذه القواعد فى حد ذاتها، بل الآثار التى تنشأ عن استعمال هذه القواعد، فى السياق، أو فى الصياغة التعبيرية، وما ينشأ عن هذا من معانٍ ودلالات.

ولذا فقد لفتنا إلى دراسة بعض القضايا والموضوعات النحوية التى تتعلق بالجملة والأسلوب، مثل التقديم والتأخير والوصل والفصل، والقصر والاختصاص.

كما لفتنا إلى إدراك طرق إثبات المعنى فى الجملة الخبرية، وتفاوت ذلك تبعًا لتفاوت الأسلوب والصياغة، أو النظم على حد تعبيره.

فقد لاحظ مثلاً، أن الإخبار بالاسم، يختلف عن الإخبار بالفعل فالاسم صفة ثابتة، بينما يعد الفعل وصفًا متغيرًا.

وكذا فإن الإخبار باسم الفاعل أو المفعول، يختلف عن الإخبار بالفعل، ولذا فعندما يقول النضر بن جؤية :

لا يألف الدرهم المضروب صرتنا ... لكن يمر عليها وهو منطلق

مستخدمًا اسم الفاعل "منطلق" يدل بهذا على لزوم الدرهم حالة واحدة وهى الانطلاق.

ولكن لو حاولنا تغيير هذا السياق، ووضعنا فعلاً مثل ينطلق بدلاً من اسم الفاعل "منطلق" لتغير المعنى، ودل هذا على أن الإنطلاق ليس صفة ثابتة، بل متغيرة.

---

[17] المرجع السابق : ٨١.

ناهيك بالإيحاءات النفسية التى تنشأ عن ذلـك، كالإحساس بأن الدرهم يتلكأ فى الخروج من جيب صاحبه، وأنه متردد فى ذلك تبعًا لـتردد صاحبه، وفى هذا دلالة على الرغبة فى عدم إنفاق المال.

وعلى العكس من هذا، فإن استعمال الفعل "يتوسم" فى قوله الأعشى :

أو كلما وردت عكاظ قبيلة بعثوا إلى عريفهم يتوسم[١٩]

ألطف معنى من استعمال الاسم، إذ أن الفعل "يتوسم" يدل هنا، على أن العريف، يديم النظر فى الشاعر، ويتفحصه كلما رآه.

ولو قال "متوسمًا" لتغير المعنى، ودل بهذا على أنه يلتزم حالة واحدة من التوسم، وأن الشاعر لا يثير الانتباه كثيرًا، ولا يحتاج إلى تأمل وتفحص[٢٠].

وقد لاحظ كذلك أن تغيير صياغة الجملة المكونة من مبتدأ وخبر، بالتقديم أو التأخير يودى إلى تغيير المعنى، وذلك لأن المبتدأ فى رأيه مثبت له المعنى، أما الخبر فهو مسند إلى المبتدأ.

ومن ثم، فلو وضعنا أحدهما مكان الاخر، لحصلنا على معنى مغاير للمعنى الأول.

وفى دراسته لظاهرة التقديم والتأخير، لاحظ أن تقديم أو تأخير الفعل، أو الفاعل، أو المفعول به، أو الجار والمجرور... يودى إلى تغيير المعنى.

وقد درس هذه الظاهرة فى صيغ مختلفة من التعبير، وأشار إلى أن البدء بالفعل فى صيغة الاستفهام مثلاً، غير البدء بالفاعل.

وذلك لأن البدء بالفعل يدل على عدم العلم بحدوثه، أما البدء بالفاعل، فيستدل منه على أن الفعل قد تم، ولكن الفاعل غير معروف.

وتقديم المفعول فى صيغة الاستفهام يختلف عن تأخيره. فقولنا مثلاً : أخالدًا تضرب يدل على إنكار وقوع الضرب على خالد، لا إنكار وقوع الضرب على الإطلاق.

---

[١٩] المرجع السابق : ١٧٦.

[٢٠] راجع وجهة نظر الناقد فى المرجع السابق : ١٧٤ - ١٧٧.

أما قولنا : أتضرب خالدًا، فيفيد إنكار حدوث الفعل ووقوعه، سواء على خالد، أم على غيره من الناس.

وقد وصل من هذا، إلى تحديد معانى همزة الاستفهام، فذكر أنها تأتى للتقرير أو الإنكار، أو التوبيخ[٢١].

وقد درس هذه الظاهرة فى صيغة النفى مشيرًا كذلك إلى أن البدء بالفعل يختلف معنى عن البدء بالفاعل، أو المفعول به.

فقولنا "ما قلت هذا"، يختلف معنى عن قولنا : "ما أنا قلت هذا".

فالنفى فى المثال الأول عام، أى نفى حدوث الفعل كلية، أما النفى فى المثال الثانى، فليس عامًا، لأنه نفى لصدور الفعل عن الفاعل وليس نفيًا لحدوث الفعل.

وتقديم المفعول على الفعل فى هذه الصيغة يغير المعنى تمامًا.

فقولنا مثلاً "ما هذا القول قلتُ" يختلف معنى عن قولنا "ما قلت هذا القول". فالمثال الأول يفيد نفى نوع من القول، لا القول على الإطلاق، أما المثال الثانى، فيفيد نفى الحدث كلية، أى القول.

وشبيه بهذا، تقديم الجار والمجرور فى هذه الصيغة.

فقولنا مثلاً "ما أمرتك بهذا" يختلف معنى عن قولنا : "ما بهذا أمرتك"، إذ أن المعنى فى المثال الأول يفيد أن الآمر لم يأمر المأمور بشىء، أما الثانى فيفيد أنه أمره بشىء لكن المأمور نفذ أمرًا غيره.

ولم يقتصر فى دراسته لهذه الظاهرة على الأسلوب الإنشائى وصيغه، بل تعدى ذلك إلى الأسلوب الخبرى[٢٢]، أو بتعبيره الخبر المثبت[٢٣].

---

[٢١] المرجع السابق : ١١٢ - ١١٦.

[٢٢] يلاحظ أن عبد القاهر لم يشر إلى تقسيم الأسلوب إلى خبرى وإنشائى وأغلب الظن أن هذا التقسيم لم يظهر مصطلحًا بلاغيًا إلا عند المتأخرين الذين أتوا بعد عبد القاهر، راجع الإيضاح : ١٦.

[٢٣] دلائل الإعجاز : ١٢٨.

ومن الملاحظات الدقيقة التى لحظها وهو بصدد دراسة هذا الموضوع فى الأسلوب الخبرى، أن تقديم مثل فى أول الكلام يفيد معنى غير المثلية.

ومن أوضح الأمثلة على هذا قول المتنبى :

مثلك يثنى الحزن عن صوبه ويسترد الدمع عن غربه

والمعنى أنت لا غيرك، هو الذى يتصف بهذه الصفة.

أما إن تأخرت فإنها تفيد بذلك معنى المثلية، أى أن الذى يتصف بهذه الصفة إنسان آخر يشبهك أو يماثلك. والحكم نفسه ينطبق على غير، إذا قدمت، أو أخرت؛ فعندما تأتى فى أول الكلام تفيد معنى غير الغيرية.

ولعل من أوضح الأمثلة على هذا قول المتنبى :

غيرى بأكثر هذا الناس ينخدعُ إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا

فالمتنبى لا يقصد بغير هنا، إنسانًا آخر غيره، وإنما يقصد بذلك نفى هذه التهمة -الانخداع- عن نفسه، وكأنه يريد أن يقول، إنى لا أغتر، ولا أنخدع بهؤلاء الناس.

ولكن لو عدل السياق، وتأخرت غير أفادت معنى الغيرية. فلو قال الشاعر: ينخدع غيرى بأكثر هذا الناس، لتغير المعنى، وأصبح القصد بغير هنا، إنسانًا آخر غير المتكلم[٢٤].

وعلى هذا النهج يمضى عبد القاهر فى بيان أثر استعمال القواعد النحوية فى الصيغ والأساليب التعبيرية، وما ينشأ عن ذلك من تغيير فى المعنى، تبعًا لتغير النظم أو الأسلوب، محللاً كثيرًا من الأساليب والصيغ التعبيرية، وكاشفًا عن سماتها، وخصائصها التعبيرية.

ولا شك أن صنيعه فى هذا يتفق وصنيع بعض الأسلوبيين المعاصرين[٢٥].

---

[٢٤] المرجع السابق : ١٣٨ - ١٤٠.

[٢٥] وبنوع خاص أصحاب المدرسة الفرنسية، وبعض النقاد الأمريكيين راجع : صلاح فضل، علم الأسلوب : ١٥ - ٣٣، وسعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية : ٣١، وشوقى ضيف، البحث الأدبى : ١٣٦ - ١٣٨.

ولو ضربنا صفحًا عن هذا كله، وعدنا إلى تأمل وجهة نظر عبد القاهر في نظم الكلام، وتفريقه بينه وبين نظم اللفظ لاتضح لنا، أن أهم ما يميز نظم الكلام من نظم اللفظ هو كونه صياغة تركيبية لسياق لغوى، تتطلب شيئًا من التفكير، كما سبق أن أشرنا، وكما رأينا في الأمثلة السابقة.

ولكن فيم ينصب التفكير هنا، أفى اللفظ ؟؟ أم في المعنى ؟؟

يرى اللفظيون، أن التفكير في تأليف الكلام ونظمه ينصب في اللفظ[٢٦]. بينمايرى عبد القاهرة أنه ينصب في المعنى.

ويتضح هذا من قوله «... ومعلوم أن الفكر من الإنسان يكون، في أن يخبر عن شيء بشيء، أو يصف شيئًا بشيء، أو يضيف شيئًا لشيء، أو يخرج شيئًا من حكم قد سبق منه بشيء، أو يجعل وجود شيء شرطًا في وجود شيء، وعلى هذا السبيل وهذا كله فكر في أمور معقولة زائدة على اللفظ»[٢٧].

وإذا كان إعمال الفكر في نظم الكلام، يتجاوز اللفظ إلى أمور تدرك بالعقل، فهو على هذا الأساس فكر في أمور معنوية، لا لفظية، ويشير ناقدنا في موضع آخر إلى أن المؤثر الفعال في بلاغة التعبير هو المعنى، لا اللفظ.

ويبدو هذا من قوله، وهو بصدد مناقشة قضية معارضة الكلام إن «الفصاحة والبلاغة، وسائر ما يجرى في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعانى، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ، دون الألفاظ أنفسها، لأنه إذا لم يكن في القسمة إلا المعانى والألفاظ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة، لم يبق إلا أن تكون المعارضة، من جهة ترجع إلى معانى الكلام المعقولة، دون ألفاظه المسموعة»[٢٨].

وإذا كانت عبد القاهر، يعلى من قيمة المعنى، ويفضله على اللفظ في الصياغة أو النظم، فكيف يستقيم هذا، والأساس الذى أقام عليه نظريته في النظم، وهو ارتباط اللفظ بالمعنى، وائتلافهما معًا ؟؟

---

[٢٦] دلائل الإعجاز : ٤١٥.

[٢٧] المرجع السابق : ٤١٦.

[٢٨] المرجع السابق : ٢٥٩ - ٢٦٠.

إن الإجابة عن هذا السؤال، تقتضينا النظر في مفهومه للمعنى، أو فيما يقصده بالمعنى هنا !!

فما الذى يقصده بالمعنى هنا ؟؟

إن المتأمل الفطن لوجهة نظره فى المعنى، يتضح له أنه لا يقصد بذلك ما يتبادر إلى الذهن العادى، أى الفكرة المجردة، أو المضمون المجرد من السياق اللفظى؟

فهو يرفض هذا التصور وينحى باللائمة على أولئك الذين يفهمون المعنى على هذا النحو، من التصور الخاطئ فى نظره.

ويبدو هذا جليًا من مناقشته قولة الجاحظ المشهورة، التى يفضل فيها اللفظ على المعنى، ومؤداها «والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى، والقروى والبدوى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة[٢٩]، وضرب من التصوير»[٣٠].

وقد ذكر الجاحظ هذه القولة ردًا على أبى عمرو الشيبانى، الذى فضل بيتين من الشعر لا لشىء سوى تضمنهما معنى جيدًا مع أنهما لا يرقيان إلى مستوى الصياغة الشعرية المألوفة[٣١].

وقد أدرك عبد القاهر أن هذين الناقدين وآخرين قد فهموا المعنى، على أنه الفكرة المجردة، أو مضمون السياق، فقال معترضًا على هذا الفهم «وذلك أنه إذا كان العمل على ما يذهبون إليه، من أن لا يجب فضل ومزية إلا من جانب المعنى، وحتى يكون من قال حكمة أو أدبًا، واستخدم معنى غريبًا أو تشبيهًا نادرًا، فقد وجب اطراح ما قاله الناس فى الفصاحة والبلاغة، وفى شأن النظم والتأليف»[٣٢].

---

[٢٩] وفى بعض الروايات، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير، راجع الحيوان، ط هارون : ١٣٠ - ١٣٢.

[٣٠] دلائل الإعجاز : ٢٥٦، وراجع البيان والتبيين، ط هارون : ٢ / ١٧١.

[٣١] راجع الحيوان : ٣ / ١٣٠ - ١٣٢، وكذا البيان والتبيين : ٢ / ١٧١.

[٣٢] دلائل الإعجاز : ٢٥٧.

كما يبدو هذا أيضًا من تفريقه بين موضوع الصياغـة، والصياغة فـى حـد ذاتها مشبهًا النظم بالصياغة والمعنى بالموضوع الـذى يصـوغ لـه الصـائغ صياغتـه، كالذهب أو الفضة، التى يصـوغ منهـا الصـائغ خاتمًـا أو سـوارًا أو قرطًـا أو مـا إلى ذلك.

وحيث أن جمال الشىء المصاغ، يتفاوت من صياغة إلى أخرى فـإن العبرة ليست بموضوع الصياغة، بل بطريقتها.

يقول «واعلم أن سبيل الكلام، سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى، الذى يعبر عنه، سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضـة أو الذهـب، يصاغ منها خاتم أو سوار.

فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر فى صـوغ الخـاتم، وفـى جـودة العمـل أو رداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الـذى وقـع فيـه ذلـك العمل، وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعـرف مكـان الفضـل والمزيـة فـى الكلام، أن تنظر فى مجرد معناه.

وكما أن لو فضلنا خاتمًا على خاتم، بأن تكون فضـة هـذا أجـود، أو فضـة هذا أنفس، لم يكن تفضيلاً له، من حيث هو خاتم.

كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتًا على بيت من أجل معناه، ألا يكون تفضيلاً لـه من حيث هو شعر وكلام»[٣٣].

وواضح من هذا النص أن المفاضلة بـين تعبـير وتعبـير تتوقـف علـى حسـن الصياغة لا على موضوعها أو معناها المجرد.

ومن ثم، فإن المؤثر الفعال فى النظـم ليـس مضمـون السـياق، ولا الفكـرة المجردة، وإنما هو أمر آخر يفصح عنه عبد القاهر، فى نـص يفـرق فيـه بـين مفهومـه للمعنى وبين المادة التى يصاغ منها هذا المعنـى، مسـميًا هـذه المـادة الأصليـة، باسـم

---

[٣٣] المرجع السابق : ٢٥٤ – ٢٥٥.

المعنى الأصلى، أما ما يتفرع عنه من دلالة فهو معنى المعنى الذى يعد فى رأيه المؤثر الفعال فى النظم.

يقول : «الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت: خرج زيد، وبالانطلاق عن عمرو، فقلت : عمرو منطلق وعلى هذا القياس.

وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة، ثم تجد لذلك دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر، علىالكناية والاستعارة والتمثيل»[٣٤].

وقد سبق عبد القاهر بهذا التفريق بين المعنى، ومعنى المعنى ما وصل إليه بعض كبار النقاد الأوربيين المحدثين فى هذا الشأن[٣٥].

وعلى أى حال، فإن عبد القاهر لم يقتصر فى تناوله لقضية معنى المعنى، على هذا التفريق بينه وبين المعنى الأصلى، ولكنه تعدى ذلك إلى إبراز أهم خصائص هذه الظاهرة الأدبية، التى يتوقف عليها حسن الصياغة فى التعبير، إذ يتوصل إليه بأداة أو واسطة تعين على إدراكه.

وقد تكون هذه الأداة صورة من صور المجاز أو لونًا من ألوان الكناية أو الرمز[٣٦] وسواء أكانت مجازًا، أم كناية ورمزًا، فإن عليها مدار هذا المعنى، وبها تشكل صياغته.

وليس معنى ذلك أن حسن الصياغة يرجع إلى هذه الوسائط والأدوات فى حد ذاتها، ولا إلى مضامينها، وإنما يرجع فى رأى ناقدنا إلى طريقة إثباتها للمعنى.

ويتضح هذا من فحوى قوله «فينبغى أن تعلم أن ليست المزايا التى تجدها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره، والمبالغة التى تحسها فى أنفس

---

[٣٤] المرجع السابق : ٢٥٤ - ٢٥٥.

[٣٥] مثل رتشاردز الذى يعد أبا النقد الإنجليزى راجع كتابه :

The Meaning of Meaning, p. 235.

[٣٦] دلائل الإعجاز : ٢٦٢ - ٢٦٣.

المعانى، التى يقصد المتكلم بخبره إليها، ولكنها فى طريقة إثباته لها وتقريره إياها»[٣٧].

وإذا كان حسن الصياغة، يتوقف على طريقة إثبات المعنى لا على أداة الإثبات من استعارة أو تشبيه أو كناية، فيجب أن نضع فى الاعتبار، أن ذلك كله لا يتحقق إلا بفضل المثبت للمعنى وطريقة صياغته له.

وهذا يفسر لنا، سر تفاوت الأدباء فى التعبير عن الغرض الواحد بأكثر من تعبير، وصياغة لغوية، وذلك تبعًا لتباين السياق اللغوى وسياق الحال، كما يقول اللغويون المعاصرون[٣٨].

وقد أدرك عبد القاهر هذا الأمر إدراكًا واعيًا، فأشار إلى أنِ المعنى الأصلى، أو الغرض، قد يعبر عنه بعبارتين مختلفتين، وقد تأتى إحداهما أبدع من الأخرى، وألطف معنى.

مثال ذلك أن نقصد تشبيه رجل ما بالأسد فنقول : هو كالأسد، فنفيد بذلك معنى، وهو أنه يشبه الأسد فى كثير من الصفات.

غير أنا قد نعبر عن هذا المعنى، بعبارة مختلفة عن العبارة السابقة، ونبرزه فى صورة مغايرة للصورة السابقة، فنقول : كأنه الأسد، وبذلك نحصل على معنى مختلف عن المعنى السابق، وأبدع منه، إذ يفهم من هذا المعنى أن صاحبنا من فرط شجاعته، وشدة بأسه وقوة ساعديه، يخيل لمن يراه، أنه أسد فى صورة إنسان[٣٩].

ومثال آخر، وهو هذه القولة "الطبع لا يتغير"، وكثيرًا ما نرددها ولكن حينما يتناول المتنبى هذا المعنى يبرزه فى صياغة فنية رائعة.

إذ يقول :

---

[٣٧] المرجع السابق : ٤٤٧.

[٣٨] محمود السعران، علم اللغة : ٢٨٨.

[٣٩] دلائل الإعجاز : ٢٥٨.

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل[٤٠]

والمتأمل الفطن يلحظ ما بين المعنيين من فروق دقيقة في الصياغة والأداء التعبيري، بحيث يبدو كل معنى من هذين مغايرًا للمعنى الآخر مع أنهما يتناولان غرضًا أو معنى عامًا واحدًا.

وبتأملنا المثال الآخر نلحظ أننا أمام صياغتين أوعبارتين لغرض أو لمعنى عام واحد. وليست العبارتان، متطابقتين دلالة ومعنى.

ولذا يمكننا القول بأننا أمام معنيين، ولسنا أمام معنى واحد.

وقد لاحظ عبد القاهر هذا فقال «لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى، تأثير لا يكون لصاحبتها. فإن قلت، فإن أفادت هذه ما لا تفيد تلك، فليستا عبارتين عن معنى واحد، بل هما عبارتان عن معنيين اثنين»[٤١].

ويلفتنا إلى أمر هام يتعلق بصياغة معنى المعنى، وهو الأثر النفسي الذى يرتبط بصياغة هذا المعنى، أو ينشأ عن أداء هذه الصياغة، فهذا الأثر يعد جزءًا من هذا المعنى، ويدخل في تشكيل صياغته.

وتوضيحًا لهذا نقول : إن صورة الرجل في المثال الأول، الذى يشبه الأسد في بعض صفاته أو في كثير منها، تختلف في وقعها النفسي عن صورة الرجل، الذى يكاد يكون أسدًا في صورة إنسان. فالأثر النفسي الذى يتركه كل تعبير من هذين له دخل كبير في صياغة معنى المعنى، في كل تعبير منهما.

ويشير في موضع آخر من مؤلفاته إلى أن الصورة البيانية وهى إحدى وسائل نقل معنى المعنى، لا تقف وظيفتها عند نقل المعنى، ولكنها تتعدى ذلك، إلى نقل انفعال الأديب بالمعنى ولهذا السبب يحدث نوع من الإثارة عند المتلقين لها

---

[٤٠] المرجع السابق : ٤٢٢.

[٤١] المرجع السابق : ص ٢٥٨. ٠

فتنجذب أفئدتهم نحوها انجذابًا لا شعوريًا[٤٢].

والواقع أن مفهوم عبد القاهر لمعنى المعنى، على النحو الذى رأينا، يعد قريب شبه بمفهوم نقادنا المعاصرين للمعنى الأدبى، الذى يعد عند الكثيرين منهم، فكرة مصورة فى قالب فنى، وممتزجة بمشاعر صاحبها وأحاسيسه أو لغة انفعالية حافلة بكثير من المشاعر والأحاسيس[٤٣]. أو بتعريف أشمل من هذا كله، هو «الفكر والإحساس والصورة، والصياغة وكل ما ينشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا»[٤٤].

والمعنى الأدبى بهذه الصفة ليس شكلاً وحسب، ولا مضمونًا وحسب، وإنما هو شكل ومضمون، وصياغة تركيبية للكلام. ولذا يصعب حل هذه الصياغة، أو فك عقدها، وإن حدث هذا اختل المعنى، وتغيرت معالمه.

ويظهر أن ناقدنا كان يحس بقيمة هذه الصياغة، على نحو ما رأينا، ويرجع ذلك، إلى دقة نظمها وتماسك أجزائها، وتداخل بعضها فى بعض.

ويبدو هذا بوضوح من تعليقه على بيت بشار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

الذى جاء فيه «فبيت بشار إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة، لا تقبل التقسيم، ورأيته قد صنع فى الكلم، التى فيه، ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسرًا من الذهب، فيذيبها، ثم يصبها فى قالب ويخرجها لك سوارًا أو خلخالاً.

وإن أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار»[٤٥].

---

[٤٢] راجع : أسرار البلاغة : ص ١٢٩، ومحمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : ص ١٠٧.

[٤٣] رتشاردز، مبادئ النقد الأدبى : ٣١٠.

[٤٤] دكتور محمد العشماوى، قضايا النقد الأدبى، ط الثانية : ٣٠٢ - ٣٧٢.

[٤٥] دلائل الإعجاز : ٤١٤.

وصياغة المعنى الأدبي، كما يبدو لى، تختلف فى هذه الناحية عن الصياغة اللغوية المنطقية، إذن إن أى تعديل يمس هذه الصياغة ولا يخل بصحة التعبير يؤدى غالبًا إلى تغيير المعنى[٤٦]، ولكنه لا يؤدى إلى اهتزاز صورته على نحو ما يحدث لصياغة المعنى الأدبى، إذا ما حاولت يد التغيير المساس بها.

وبناء على هذا، فإن صياغة المعنى الأدبى، تعد من أدق صياغات النظم تركيبًا.

ومرد هذا، فى رأيى، إلى أن هناك عوامل غير لغوية تدخل فى تكوين هذه الصياغة مثل بعض العوامل النفسية التى تتعلق بالانفعالات المصاحبة لنقل المعنى، والمناخ النفسى، الذى تنشأ فى ظله.

ومن المعروف أن الأديب لا ينقل المعنى وحسب، ولكنه ينقل إحساسه به كذلك، والانفعالات المصاحبة له.

وعلاوة على هذا كله، فإن هذه الصياغة قد تأتى أحيانًا خالية من أى مضمون فكرى، أو خلقى، إذ تبدو صورة فنية وحسب، أو رمزًا لحالة نفسية أو شعورية على نحو ما نرى مثلاً فى قول ذى الرمة، مصورًا موقفه النفسى والشعورى حينما رأى دار الحبيبة مقفرة وخربة، لا يسكنها سوى الغربان[٤٧] :

عَشية ما لى حيلةً غير أننى ... بلقط الحصى والخط فى التُّرب مولعُ
أخطُّ وأمحو الخط ثم أعيدُهُ ... بكفَّىَّ والغربانُ فى الدار وقعُ

ويظهر أن عبد القاهر كان يدرك إدراكًا واعيًا هذه القيمة الفنية والنفسية للصياغة الأدبية، ولذا نراه يلح على القول بصعوبة المحافظة على الصياغة الأصلية لمعنى المعنى عند تفسيره[٤٨]، فالتفسير يعد ترجمة للمضمون، أو شرحًا لمحتوى

---

[٤٦] راجع الأمثلة النثرية التى عرضناها ونحن بصدد الحديث عن أثر القواعد النحوية فى نظم التعبير وصياغته.

[٤٧] انظر تعليق مندور على هذين البيتين فى الميزان الجديد : ١٢٨.

[٤٨] دلائل الإعجاز : ٤٤٤ - ٤٤٥.

الصياغة أو الصورة.

وهذا يتطلب صياغة جديدة، وفي هذه الصياغة الجديدة يفقد معنى المعنى، كثيرًا من خصائصه الفنية، وملامحه النفسية والشعورية.

ولهذا السبب عينه، يفقد المعنى الأدبى كثيرًا من خصائصه الفنية عند ترجمته ونقله من لغته الأصلية إلى لغة أجنبية.

وهذا يفسر لنا سر صعوبة ترجمة الصياغة الشعرية إلى لغة أجنبية.

ومهما يكن من أمر فواضح من هذا كله، أن تصور عبد القاهر لمفهوم معنى المعنى يلتقى وتصور النقاد المحدثين المعاصرين لمفهوم المعنى الأدبى برغم ما بينهم من أزمان بعيدة.

وبرغم التباين الحضارى والثقافى، بين عصر عبد القاهر والعصر الحديث وهذا يدعونا إلى القول بسبق عبد القاهر هؤلاء النقاد إلى تحديد خائص هذا المصطلح الأدبى.

وقد أشرنا إلى أنه سبق كذلك بعض كبار النقاد الأوربيين المحدثين، إلى إدراك الفروق الدقيقة بين المعنى ومعنى المعنى.

كما ألمحنا إلى نهجه في دراسة الأسلوب وإبراز خصائصه، وتحليل صيغه وتراكيبه اللغوية، وبيان أثرها فى صياغة المعنى، وسبقه بذلك بعض الأسلوبيين المعاصرين.

يضاف إلى ذلك كله، أن كثيرًا من النقاد المعاصرين وبعض اللغويين الذين تناولوا فكره أشاروا إلى أنه وصل إلى نتائج فى دراسة النظم واللفظ والمعنى، سبق بها نتائج كثير من اللغويين والنقاد الأوربيين المحدثين[٤٩].

وبرغم هذا كله، فقد أثار بعض علمائنا الباحثين غبارًا من الشك حول

---

[٤٩] راجع : محمد مندور، فى الميزان الجديد : ١٨٥ - ١٨٧، الدكتور محمد العشماوى، قضايا النقد الأدبى : ٣١٩ - ٣٢٢، غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث : ٢٨٧ - ٢٨٨، محمود السعران، علم االلغة : ٣٣٠ - ٣٣١.

أصالة عبد القاهر، فى دراسته لقضية المعنى، وما وصل إليه من سابقات علمية فى ذلك، مشيرًا بعضهم إلى أن كثيرًا من الأفكار والنتائج التى وصل إليها فى دراسة هذه القضية، قد سبقه إليها علماء ومفكرون آخرون. فقد سبقه الباقلانى إلى رد بلاغة التعبير إلى النظم، كما سبقه القاضى عبد الجبار، إلى القول بقيام النظم على ائتلاف معانى النحو، وأضافوا إلى ذلك تأثره بكتاب الخطابة لأرسطو[٥٠].

وقد وصل الأمر ببعضهم إلى الانتقاص من جهوده التى بذلها فى دراسة هذه القضية فاتهمه بعدم الإتيان بجديد فى فهم المعنى واللفظ[٥١].

ونحن لا ننكر القول بأن كثيرًا من الأفكار التى أثارها عبد القاهر عن قضية المعنى والنظم كانت موضع اهتمام كثيرمن النقاد والبلاغيين المتقدمين عليه والمعاصرين له، وبنوع خاص أصحاب دراسات الإعجاز القرآنى مثل الرُّمانى، والخطابى، والباقلانى، والقاضى عبد الجبار، وبعض النقاد الأدباء مثل الجاحظ والعسكرى، وابن رشيق[٥٢].

ولكن كثيرًا منهم لم يتعمقوا فى دراستها تعمقه، ولم ينهجوا نهجه[٥٣]. فد انحصرت دراساتهم فى بعض الملاحظات والإشارات العابرة، التى تتعلق بأهمية المعنى، وصلته باللفظ، والمفاضلة بينهما أحيانًا، بينما يلاحظ تجاوز ناقدنا هذه الناحية فى دراسته للمعنى إلى تحديد مفهوم هذا المصطلح النقدى وإبراز خصائصه وصلته بالتعبير اللغوى أو الصياغة، متخذًا من الاستدلال العقلى واستقراء النصوص وتحليلها وسيلته إلى ذلك.

ومن ثم، فقد أصبحت قضية المعنى فى تناول ناقدنا لها نظرية نقدية تقوم على العلة والمعلول وترتكز على أصول وقواعد علمية.

---

[٥٠] البلاغة تطور وتاريخ : ١٦١، ١٧٢.

[٥١] راجع مقدمة لكتاب دلائل الإعجاز، تحقيق شاكر : هـ.

[٥٢] راجع : الباقلانى، مقدمة كتاب إعجاز القرآن، والبيان والتبيين : ١ / ١٧٦، والصناعتين : ٦٨ - ٦٩، العمدة : ١ / ١٢٧.

[٥٣] راجع كتابنا فى نظرية الأدب : ٩٠.

ولكن هذا لا يمنع من القول باستضاءة ناقدنا، بفكر هؤلاء النقاد الذين سبقوه إلى دراسة هذه القضية، وكذا بعض النحاة على الرغم من اختلافه عن النحويين فى فهم وظيفة النحو فى الجملة والأسلوب[٥٤].

مع ملاحظة أنه فى كثير من الأحيان، كان يقف من بعض الأعلام، الذين سبقوه إلى دراسة بعض القضايا التى تتعلق بالنظم والمعنى[٥٥]، موقفًا مضادًا.

ومن هؤلاء على سبيل المثال "الجاحظ" الذى أخذ عليه وقوفه إلى جانب اللفظ وتقديمه له على المعنى فى الصياغة التعبيرية.

وذلك مع اعترافه، بأن الجاحظ فهم اللفظ على أنه الصياغة أو الأسلوب لا الكلمة المفردة.

واستشهد على ذلك غير مرة، بقولته المشهورة «وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»[٥٦].

ويظهر أن كثيرًا من النقاد والبلاغيين، الذين كانوا يقدمون اللفظ على المعنى، فهموا معنى اللفظ على هذا النحو، أى الجملة أو العبارة.

وقد تنبه بعضهم إلى أهمية ارتباطه بالمعنى، وتلاحمهما معًا، مكونين بذلك السياق التعبيرى[٥٧]، الذى يسميه بعضهم صياغة أو صورة تعبيرية[٥٨] وهى على كل حال، تقابل كلمة النظم عند عبد القاهر.

ولكن يبدو أن بعضهم كان ينظر إلى اللفظ مستقلاً بذاته عن المعنى، ويبدو هذا بوضوح فى حكمهم على العمل الأدبى[٥٩]

---

[٥٤] راجع دلائل الإعجاز : ١٠٦، ١٠٩، ٢٤٩ - ٢٥٠، ٣٩٩.

[٥٥] راجع باب اللفظ والنظم فى دلائل الإعجاز : ٢٤٩ - ٢٩٢.

[٥٦] المرجع السابق : ٢٥٦، ص ٤٨٢، ٥٠٨.

[٥٧] البيان والتبيين : ١ / ١٧٦، كتاب الصناعتين : ٦٨ - ٦٩، العمدة : ١ / ١٢٤.

[٥٨] يعزى هذا للجاحظ، ويفهم من قولته التى أشرنا إليها آنفًا.

[٥٩] راجع الشعر والشعراء : ١ / ٦٤ - ٧١.

ويظهر أن ثورة عبد القاهرة على أصحاب اللفظ، ليس مبعثها سوء فهم بعضهم لمعنى اللفظ وحسب، وإنما مبعثها كذلك نظرة أولئك الذين أحسنوا فهم معنى اللفظ له، على أنه شكل وحسب.

وإعلاء بعضهم من شأنه في الصياغة، حتى إنهم يفضلونه على المعنى في هذه الناحية، وهذا ما يرفضه عبد القاهر[٦٠].

ومن الأعلام الذين شغلوا اهتمامًا كبيرًا من تقاشاته واتهم بالتأثر بفكرهم القاضى عبد الجبار المعتزلى، الذى أخذ عليه كما أشرنا، رده الفصاحة إلى ضم الكلام على طريقة مخصوصة، وقوله بثبوت المعنى على حاله، وتغير اللفظ وتجدده[٦١].

بينما يقول عبد القاهر، بثبوت اللفظ على حاله، وتغير صورة المعنى الأصلى تبعًا لتغير النظم[٦٢].

ويقال إن عبد القاهر بنى كتابه دلائل الإعجاز، على نقض هاتين الفكرتين وكلام صاحبهما فى الفصاحة[٦٣].

وهذا يدعونا إلى إعادة النظر، فى اتهام عبد القاهر بأخذ فكرته الأساسية عن النظم، وهى ائتلاف معانىالنحو، من قولة للقاضى عبد الجبار، التى أشار فيها إلى شيء قريب من هذا.

ولنا أن نسأل أنفسنا : كيف يأخذ عبد القاهر، فكرته الأساسية فى النظم عن رجل يقف من آرائه فى النظم هذا الموقف المعارض ؟؟ ويبنى كتابه على نقضها؟؟ ألا يثير هذا شيئًا من الشك فى صحة هذا الاتهام ؟؟

ويحسن بنا، قبل أن نجيب عن هذا السؤال، أن نعرض نص هذه القولة

---

(٦٠) راجع دلائل الإعجاز : ٣٩٩، ٤٦٥ - ٤٦٦.

(٦١) وبهذا يقول الجاحظ وبعض المعتزلة، راجع : مصطفى ناصف، نظرية المعنى : ٤٢.

(٦٢) دلائل الإعجاز : ٢٦٥.

(٦٣) راجع مقدمة دلائل الإعجاز، تحقيق شاكر : هـ

الذى جاء فيه «اعلم أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام، وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة، ولابد مع الضم، من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز فى هذه الصفة أن تكون بالمواضعة، التى تتناول الضم أو بالإعراب الذى له مدخل فيه وقد تكون بالموقع.

وليس لهذه الأقسام رابع، لأنه إما تعتبر فيه الكلمة أو حركتها أو موقعها»[٦٤].

والذى يمعن فى النظر إلى هذا النص يدرك حقيقة هامة، وهى أن عبد القاهر يلتقى مع صاحب هذا النص فى بعض الأمور، ويختلف معه فى بعضها. فهما يتلقيان فى رد بلاغة التعبير إلى النظم، وتأكيد أهمية قواعد النحو فى تأليف النظم ولكنهما يختلفان فى مفهوم النظم على نحو ما أشرنا قبل ذلك. كما يختلفان فى المعنى المقصود بالنحو هنا، ومدى أهميته للنظم. فواضح من هذا النص، أن عبد الجبار، يقصد بالنحو الإعراب، الذى تبدو مظاهره على الشكل الخارجى للسياق اللغوى.

أما عبد القاهر فإنه لا يقصد بالنحو هذا المعنى، وإنما يقصد الآثار المعنوية، التى تنشأ عن تطبيق أو استعمال قواعده فى السياق اللغوى وعلى أساسها يتشكل المعنى، ومن ثم، فهى لا تتصل بظاهر التعبير بل بباطنه[٦٥] .

يضاف إلى ذلك، تعويل عبد القاهر على معانى النحو وحدها فى تأليف النظم، بينما يعد عبد الجبار النحو عاملاً من بين عوامل أخرى تعين جميعها على ذلك.

وبناء على هذا، يمكننا القول، بأن تأثر عبد القاهر بفكر بعض أعلام تراثنا النقدى والبلاغى مثل الجاحظ وعبد الجبار كان تأثرًا سلبيًا أكثر منه إيجابيًا، إذ تمثل غالبًا فى اتخاذ موقف معارض من فكر كل منهما.

---

[٦٤] القاضى عبد الجبار، المغنى : ١٦ / ١٩٩.

[٦٥] راجع ما ذكرناه من أقوال عن نظم اللفظ، ونظم الكلام.

أما عن تأثره بالفكر الأجنبى والأرسطى بنوع خاص، فيبدو أنه تأثر غير مباشر، أى عن طريق الفكر النقدى العربى، الذى حمل منذ نشأته بذورًا من هذا الفكر الأجنبى.

وقد سبق أن ناقشنا هذه القضية فى بحوث سابقة، واتضح لنا، أن تأثر الفكر النقدى العربى بالفكر الأجنبى، كان فى المنهج أكثر منه، فى الأداة أو المضمون، وأنه بقدر ما تأثر به، فقد أثر فيه بعد ذلك[٦٦] .

ومهما يكن من أمر هذا التأثر أو التأثير، فإن عبد القاهر، لم يقدم على دراسة هذه القضية تقليدًا لهؤلاء النقاد، أو نقضًا لآراء أولئك، وإنما كان يدفعه إلى ذلك، أمر أهم من ذلك بكثير

وهو الكشف عن الصياغة اللغوية للتعبير القرآني، التى تعد فى رأيه سر إعجازه، وتحليلها، وإبراز خصائصها.

والسير على هذا النهج مع الصياغة اللغوية والأدبية، التى تعد مفتاحًا لفهم أسرار الصياغة القرآنية[٦٧] .

ولذا فإن معظم أحكامه، التى ساقها فى دراسته لقضية المعنى، ومعظم النتائج التى وصل إليها جاءت خدمة لهذا الغرض. وهذا يفسر لنا سر تدقيقه فى تحديد خصائص المعنى وصياغته.

وإذا أضفنا إلى هذا كله، كثرة ما أورده من شواهد أدبية فى هذه الدراسة وتحليله الدقيق لكل شاهد منها، كاشفًا عن خصائصه اللغوية والأسلوبية لوضح لنا ثراء هذا الجانب التطبيقى وضوحًا تامًا.

وهذا جهد شخصى يحسب له، ويعد إضافة نقدية يمكن أن نضم إليها إضافات أخرى. مثل نهجه المتميز فى دراسة هذه القضية، وما وصل إليه من

---

[٦٦] راجع كتابنا التيارات الأجنبية فى الشعر العربى : ١٣٠ - ١٤٠، وراجع ملحق الكتاب، موقف الأدب العربى من ظاهرة التأثر والتأثير، ط الثانية.

[٦٧] دلائل الإعجاز : ص ٨٧.

سابقات علمية فى فهم المعنى وصياغته.

من هذا كله يتضح لنا أن دراسة عبد القاهر لقضية المعنى، لم تذهب سدى وذلك لأنها أضاءت جوانب خفية فى فهم المعنى وخصائصه وكشفت عن صلته بالنظم اللغوى.

وقد مهدت بذلك الطريق لنشأة علم بلاغى، سمى فيما بعد بعلم المعانى[٦٨] وهذا على العكس مما يتصوره بعض المحققين المعاصرين[٦٩]

كما أنها وضعت بين أيدينا منهجًا نقديًا دقيقًا فى تحليل الأساليب والكشف عن خصائصها التعبيرية، وأثرها فى صياغة المعنى.

ومن اللافت للنظر أن هذا المنهج يتفق، وبعض المناهج النقدية المعاصرة فى دراسة الأسلوب كما أشرنا.

وليتنا نفيق من غفوتنا، وبدلاً من أن ندير ظهورنا له، نيمم وجوهنا شطره، محاولين تأصيله وتقويمه، وبعثه من جديد، مستعينين فى هذا بما لدينا من تقنيات علمية حديثة ومناهج نقدية.

ولعل هذا يؤدى بنا، إلى تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة عن تراثنا النقدى ومدى صلاحيته لمسايرة ركب الحركة النقدية المعاصرة.

---

[٦٨] راجع التمهيد الذى كتبه عن إعجاز القرآن فى كتابه دلائل الإعجاز : ٣٧ - ٤١، وراجع: ٨ - ١ من خطبة الكتاب، وكذا رسالته فى إعجاز القرآن المسماة بالشافية، وهى ملحقة بتحقيق شاكر : ٥٧٥ - ٦٢٨.

[٦٩] راجع مقدمة القسم الثالث من المفتاح للسكاكى، ومادة بلاغة بدائرة المعارف الإسلامية وتعليق أمين الخولى عليه.

الفصل العاشر

دراسة تطبيقية

البناء الفني للمدحة عند أبى نواس

تعد قضية البناء الفنى للقصيدة بعامـة عند أبى نـواس، مـن أهـم القضايـا النقدية، التى استأثرت بجهود كثير من الباحثين الذين تصدوا لنقد شعر هـذا الشـاعر وأثاروا حوله ضجيجًا نقديًا هائلاً.

وكان الباعث على هذا الضجيج فى كثير من الأحيان موقف هـذا الشـاعر من البناء الفنى للقصيدة العربية القديمة، ورفضه الالتزام الدقيـق ببعـض عنـاصر هـذا البناء، كعنصر بكاء الأطلال[1]، الذى بـدا واضحًـا فـى مطـالع بعـض قصـائده فـى الخمر والمجون[2].

فمن المعروف أن القصيدة العربية القديمة، والمدحة بنوع خاص، كانت تبدأ غالبًا ببكاء الأطلال والغزل التقليدى، ثم وصف الرحلة الذى يتخذه الشاعر وسـيلة للتخلص إلى الغرض الأساسى الذى يغلب أن يكون المديح[3].

وقد علل بعض النقاد القدامى اتسام القصيدة العربية القديمـة بهـذا الشـكل الفنى تعليلاً نفسيًا وبيئيًا[4].

وفطن بعض المتأخرين منهـم نسـبيًا كـابن رشـيق إلى الأثـر الواضـح الـذى أحدثه التغير الاجتماعى الذى جد على العرب بعد الإسلام فـى تغير بعـض عنـاصر هذا البناء الفنى، كعنصر بكاء الأطلال، الذى كان لظروف العرب البيئية دخل كبير فى إحلاله مكان الصدارة من بنية القصيدة.

---

[1] طه حسين، حديث الأربعاء : ٢ / ٩٦، العقـاد، أبو نـواس : ١١٦ - ١١٧، تـاريخ الشـعر العربـى : ٤٥١ - ٤٥٤، طه إبراهيم، تـاريخ النقـد العربـى : ١٠٦ - ١٠٧، النقـد المنهجـى : ٣١، اتجاهـات الشعر العربى فى القرن الثانى : ٣٧٢، مقدمة القصيدة العربيـة فـى العصـر العباسـى الأول : ١١١ - ١١٤.

[2] راجع مطالع بعض هذه القصائد فى الديوان، ط صادر بيروت : ٤٢٠، ٤٨٩، ٤٩٨، ٤٩٩، ١٠١ - ٥٠٣، ٥٣٩، ٥٥٢.

[3] راجع الجزء الذى كتبته عن " الشكل الفنى للقصيدة العربية" فى كتابى من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم، ط الأولى : ٣٤ - ٤٥.

[4] ابن قتيبة، الشعر والشعراء : ١ / ٧٤.

ولكن ما دامت البيئة قد تغيرت وتغيرت معها حياة هؤلاء الناس، وأحوالهم الاجتماعية، فليست هناك ضرورة للالتزام بهذا القيد الفنى.

يقول : «وكانوا قديمًا أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى موضع آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار فتلك ديارهم وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضرى للديار إلا مجازًا، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر، إلا بعد زمان طويل، لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل»[٥].

وأبعد من هذا، فقد لاحظ الناقد الفطن أبو الحسن الجرجانى أثر هذا التغير الاجتماعى الذى جد على العرب بعد الإسلام فى تطور الفن التعبيرى بوجه عام.

ويبدو هذا واضحًا من قوله «فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، ونزعت البوادى إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذى أسماء كثيرة، اختاروا أحسنها سمعًا، وألطفها من القلوب موقعًا، وما للعرب فيه لغات، فاقتصروا على أسلسها وأشرفها، وتجاوزوا الحد فى طلب التسهيل، حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنة واحتذوا بشعرهم هذا المثال وترققوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول تبين فيهما اللين، فيظن ضعفًا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاءً ورونقًا، وصار ما تخيلته ضعفًا رشاقة ولطفًا»[٦].

ومما يؤكد هذه الحقيقة، إدراك بعض الباحثين الأوربيين للأثر الهائل الذى أحدثه هذا التغير الاجتماعى فى تطور التعبير الأدبى وفصاحته[٧].

ويكاد يجمع معظم نقادنا المعاصرين، وبخاصة أولئك الذين عنوا بنقد هذا

---

[٥] العمدة : ١ / ٢٢٦.

[٦] الوساطة : ١٨ - ١٩.

[٧] Muir, The Caliphte, p. 434.

الشاعر، على أنه كان أكثر شعراء عصره إحساسًا بهذا التطور الذى حد على الفن التعبيرى بصفة عامة وعلى البناء الفنى للقصيدة بصفة خاصة، ولكنه مع هذا، كان مترددًا فى شعره بين المذهب القديم، والمذهب الجديد، فقد بدا فى الخمريات والمجون شاعرًا مجددًا وثائرًا على النهج الفنى للقصيدة النقدية، ولكنه فيما عدا ذلك من أغراض شعره، وبخاصة الأغراض التقليدية كالمدح مثلاً، بدا محافظًا على أصول الفن الشعرى القديم والبناء الفنى للقصيدة العربية[٨]. وقديمًا لاحظ النقاد شيئًا كهذا على فن هذا الشاعر، حيث وصفوه بالتفاوت[٩]. ولسنا ننكر أن شعر أبى نواس يختلف فنيًا فى بعض الأغراض التقليدية كالمدح مثلاً، عن بعض الأغراض غير التقليدية كالخمر والمجون.

ولكن المتصفح المدقق له يدرك أن هذا الاختلاف ليس اختلافًا جذريًا وعيمقًا، كما يتصور هؤلاء النقاد، ولكنه اختلاف طفيف ويغلب أن يكون فى الدرجة، لا فى النوع.

فأبو نواس شاعر مجدد فى كل أغراض شعره باستثناء الطرديات ولكن هذا التجديد يختلف فى درجته من غرض إلى آخر، وهو مع هذا ظل محافظًا على الأصول الفنية للشعر العربى القديم.

ويبدو هذا بوضوح فى مدائحه، التى اتجه فى صياغة بناء قصائدها، اتجاهات مختلفة، منها مثلاً قصائد يغلب على بنائها الطابع القديم.

كنونيته فى الرشيد، التى مطلعها :

حى الديار إذا الزمان زمان ‏‏ وإذا الشباك لنا خوى[١٠] ومعان

وميميته فى الأمين، التى مطلعها :

---

[٨] دائرة المعارف الإسلامية مادة "أبى نواس"، المجلد الثانى : ١٦، حديث الأربعاء : ٢ / ١٢٠ - ١٢١، مقدمة محقق ديوان أبى نواس ص ت، تحقيق الغزالى.

[٩] الموشح : ٢٦٣، الوساطة : ٥٥ - ٦١، طبقات ابن المعتز : ١٩٤ - ١٩٥.

[١٠] وفى بعض النسخ المطبوعة من الديوان "حرى" راجع : ٤٠٤، ط الغزالى، ط بيروت : ٦٤٢.

يـــا دار ما فعلت بك الأيام ضامتــك والأيام ليس تضام[11]

وداليته في يحيى البرمكي، التي استهلها بقوله :

أربع البلى إن الخشوع لباد عليك وإني لم أخنك ودادي[12]

ولاميته في إبراهيم بن عبيد الله، التي مطلعها :

هــل عرفت الربـــع أجلى أهلـــه عن،بـــه فـــزالا[13]

وميميته فيه كذلك، التي استهلها بقوله :

خليلي هذا موقف من متيم فعوجا قليلا وانظراه بسلم[14]

ويبدو من ترديد النظر في هذه القصائد أنها تشترك معًا في إطار فني واحد تقريبًا إذا أن كل واحدة منها تبدأ ببكاء الأطلال، والغزل التقليدي، ثم وصف الرحلة وأخيرًا المدح، ولكنها تبدو متفاوتة فيما بينها في مدى الالتزام بكل عنصر من عناصر هذا البناء الفني على حدة وطريقة تناوله.

فبكاء الأطلال في النونية التي مدح بها هـذا الشاعر الرشيد، لا يستغرق أكثر من ثلاثة أبيات، ينتقل منها سريعًا إلى النسيب، الذي يختصره في بيت واحد، ثم ينتقل منه إلى وصف الناقة التي حملته إلى الممدوح، فيفرد له ثلاثة أبيات أخرى يتخلص منها إلى المديح، الذي يشغل حيزًا كبيرًا من هذه القصيدة.

فهو يستغرق حوالي ثلثيها، ويعد في الواقع أجود عناصر بناء هذه القصيدة من الناحية الفنية، وأصدقها تعبيرًا عن إعجاب الشاعر بممدوحه. استمع إليه وهو يقول مصورًا هذا الممدوح في صورة الملك القوي المهيب، الذي سيطر على جميع قلوب الناس، يستوي في ذلك الذين يحبونه والذين يرهبونه، وسرى عدله وحزمه في كل الأرجاء، التي أصبحت في قبضته وأمام لحظه يحس بكل نبضة من نبضاتها،

---

[11] الديوان، ط بيروت : ٥٧٥.

[12] المرجع السابق : ٢٢٠.

[13] المرجع السابق : ٥٢٢.

[14] المرجع السابق : ٥٧٨.

وهو ملهم يكاد يعرف ما سيحدث لها، وليس هذا بغريب على قائد مجاهد فى سبيل الله، يقضى حياته فى جهاد مقدس، وسلاحه مصوب دائمًا إلى رقاب أعدائه، ولذا فهم يعيشون فى رعب دائم، وفزع شديد، تغلغل فى نفوسهم وسرى فى أصلابهم فتأثرت به نطفهم التى لم تخلق بعد.

وبرغم ما يبدو عليه من شدة وقوة بطش مع أعدائه، فهو لين نبيل مع رجاله وحلفائه، فكأنه الدهر فى شراسته ولينه :

ملك تصور فى القلوب مثاله	فكأنه لم يخل منه مكان
ما تنطوى عنه القلوب بفجرة	إلا يكلمه بها اللحظان
فيظل لاستنبائه وكأنه	عين على ما غيب الكتمان
يصلى الهجير بغرة مهدية	لو شاء صان أديمها الأكنان
لكنه فى الله مبتذل لها	إن التقى مسدد ومعان
ألفت منادمة الدماء سيوفه	فلقلما تحتازها الأجفان
حتى الذى فى الرحم لم يك	صورة لفؤاده من خوفه خفقان
حذرا مرئ نصرت يداه على العدى	كالدهر فيه شراسة وليان[15]

وعلى هذا النهج يمضى كذلك فى ميميته التى مدح بها الأمين، والتى استهلها ببكاء الأطلال، وانتقل بعدها على عجل إلى وصف الرحلة، متخلصًا منه إلى المدح.

ولكن هناك فروقًا فنية دقيقة فى طريقة تناول الشاعر لبعض عناصر البناء الفنى لكل قصيدة من هاتين، فهو مثلاً لم يستهل النونية بالبكاء على الديار والتحسر عليها شأنه مع الميمية بل بالتحية لها والحديث عنها حديثًا عابرًا، لا يلمس فيه القارئ الصدق ولا يستدل منه على شىء سوى رغبة الشاعر فى الالتزام بهذا القيد الفنى من الناحية الشكلية على الأقل، إرضاء لذوق هذا الخليفة العربى، الذى

---

[15] المرجع السابق : ٦٤٢ - ٦٤٤.

كان يرهبه لقوته وشدة بأسه، وحزمه في الحفاظ على حياة المسلمين، ضد أى عدو خارجى، أو ضد أى منحرف عن القيم الإسلامية فى الداخل.

والواقع أن أبا نواس صادق كل الصدق فى هذا الإحساس، وفى تصويره لشخصية الرشيد، الذى لم يخرج فيه عن الإطار العام الذى رسمه المؤرخون الثقات لها[١٦]. ومن ثم، فلسنا مع أولئك النقاد، الذين يصفون بمدائح أبى نواس للرشيد بأنها متكلفة[١٧].

ذلك لأن المادح لا يمدح عن رغبة أو حب فى الممدوح وحسب وإنما قد يمدح كذلك عن خوف ورهبة منه، فالباعث على المديح قد يكون الحب والإعجاب أو الخوف والإعجاب[١٨].

وإعجاب أبى نواس بالرشيد، كما يبدو من مدائحه وتاريخ حياته[١٩]، مبعثة الخوف أو الرهبة، لا الحب أو الرغبة.

وعلى أية حال، فلو ضربنا صفحًا عن هذا، وانتقلنا إلى ميميته فى الأمين التى تشبه فى بنائها الفنى هذه النونية، لاتضح لنا حقيقة هذا التفاوت الفنى بين بنائيهما.

فنهج أبى نواس فى بكاء الأطلال فى هذه الميمية، يختلف بلا شك عن نهجه فى النونية، ذلك لأنه ربط بين هذا البكاء وبين نفسه ربطًا نفسيًا رائعًا.

وبدا فى الحقيقة وكأنه يبكى شبابه الذى ولى سريعًا مخلفًا وراءه الحسرة والندم على ما اقترف فيه من ذنوب وآثام.

يـا دار مـا فعلت بك الأيـام ضامتك والأيام ليس تضام

عرم الزمان على الذين عهدتهم بك قـاطنين وللزمان عرام

---

[١٦] راجع رأى ابن خلدون فى ذلك، المقدمة، ط بيروت : ١٨ - ٢٠.

[١٧] حديث الأربعاء : ٢ / ١٣٠ - ١٣١، بروكلمان، تاريخ الأدب العربى : ٢ / ٢٥.

[١٨] عالجت هذا الموضوع بإفاضة فى كتابى من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم : ٤٦ - ٤٨.

[١٩] ابن منظور، أبو نواس، (تعليق لعمر أبى النصر) : ٣٤٧ - ٢٤٨.

أيام لا أغشى لأهلك منـزلا إلا مراقبة علىّ ظلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وبلغت ما بلغ أمرؤ بشبابه فإذا عصارة كل ذاك أثام[٢٠]

وإذا انتقلنا إلى الجزء الخاص بالمدح فى هذه القصيدة، وجدنا موقف الشاعر مع ممدوحه هنا، يختلف عن موقفه عن ممدوحه هناك، فالصلة العاطفية التى تربطه بممدوحه هنا أقوى من تلك الصلة، التى تربطه بالممدوح السابق، مع أن كليهما خليفة، وذلك لأن الأمين صديقه ونديمه[٢١]، ولذا فهو يتحدث إليه بصراحة عن ماضيه وذكريات شبابه المخجلة، والباعث النفسى الذى يدفعه للمديح هنا، هو الحب والإعجاب، بملكية أخلاق ممدوحه وصفاته فكرمه كرم الملوك، وخلقه خلقهم، ونبله نبلهم، وهو أصيل فى ذلك، ملك ابن ملك، حتى فى الشدة يبدو ملكًا شجاعًا.

استمع إليه وهو يقول، مرددًا كلمة "ملك" أربع مرات فى وصفه لمناقب هذا الممدوح، وذلك من واقع صداقته له، ومعاشرته إياه، تلك المعاشرة التى جعلته يخرج بهذا الانطباع الصادق عن شخصية ممدوحه.

ملك إذا علقت يداك بحبله لا يعتريك البؤس والإعدام
ملك توحد بالمكارم والعلى فرد فقيد الند فيه، همام
ملك أغر إذا شربت بوجهه لم يعدك التبجيل والإعظام
ملك إذا اعتسر الأمور مضى به رأى يفل السيف وهو حسام[٢٢]

ومهما يكن من أمر، فهذا إن دل على شىء فإنما يدل على أن أبا نواس، على الرغم محافظته فى هذا النمط القديم من مدائحه على الإطار الفنى للمدحة

---

[٢٠] الديوان : ٥٧٥.

[٢١] طبقات ابن المعتز : ٢١٩ – ٢١١، ابن منظور، أبو نواس : ٩٢ – ٩٣.

[٢٢] الديوان : ٥٧٥ – ٥٧٦.

القديمة، فإنه لم يفصل بين البناء الفنى للمدحة وبين ذاته وإنما ربط بينهما ربطًا نفسيًا وفنيًا رائعًا[٢٣].

ولذا نجده أحيانًا يتحدث عن تجربته الذاتية فى المجون أو الشراب، بعد بكائه للأطلال أو تعريضه بها.

ويبدو هذا بوضوح من نونيته فى مدح الأمين التى استهلها بالتعرض ببكاء الأطلال، قائلاً :

يا كثير النوح فى الدمن　　　لا عليها بل على السكن

ثم انتقل بعد ذلك إلى الغزل، وغزله هذا يختلف عن غزل القدماء من الشعراء، الذى يقوم أساسًا على علاقة عاطفية بين رجل وامرأة، أما هذا النوع من الغزل، فإنه لا يقوم على مثل هذه العلاقة، وإنما يقوم على علاقة شاذة بين رجل ورجل، فهو غزل بالمذكر، وقد كان هذا اللون من الغزل شائعًا بين كثير من الطبقات المترفة فى عصر أبى نواس، نتيجة لبعض المؤثرات الأجنبية[٢٤]، استمع إليه وهو يقول، فى هذا العنصر الفنى من هذه القصيدة، هذه الأبيات التى تصور هذا اللون من الغزل الشاذ :

ظن بى من قد كلفت به　　　فهو يجفونى على الظنن

بات لا يعنيه ما لقيت　　　عين ممنوع من الوسن

رشأ لولا ملاحته　　　خلت الدنيا من الفتن

كل يوم يسترق له　　　حسنه عبدًا بلا ثمن

ثم ينتقل بعد هذا اللون من الغزل الشاذ، إلى الحديث عن الخمر والشراب من واقع تجربته الشخصية، فيقول :

---

[٢٣] ويمكن ملاحظة ذلك فى المدائح التى من هذا النوع، راجع المرجع السابق : ٣٣٠، ٥٢٢، ٥٢٤، ٥٨٧.

[٢٤] راجع التيارات الأجنبية فى الشعر العربى، ط الأولى : ٢٧٦، ط الثانية دار المعارف الجامعية: ٢٧٧- ٢٩١.

فاسقنى كأسا على عذل　　كرهت مسموعه أذنى

من كميت اللون صافية　　خير ما سَلْسَلْتَ فى بدن

ما استقرت فى فؤاد فتى　　فدرى ما لوعة الحزن

مزجت من صوت غادية　　حملتها الريح من مزن

فقد كشف فى الأبيات السابقة عن أثر الخمر فى نفس شاربها فهى تجلب له السرور والسعادة، وتجعله يحس بأن الحياة كلها تضحك من حوله، والممدوح نديمه ولا شك أن يشاركه هذا الإحساس فالدنيا تضحك له كذلك، والشاعر يعلل هذا الضحك تعليلاً يحتمل أكثر من وجه، فهو يعزو ضحك الدنيا لممدوحه لإقامته الأحكام والسنن.

ويبدو فى الظاهر أنه يقصد بهذه الأحكام وتلك السنن أحكام الله وسنن نبيه، ولكنه فى الباطن يلمح إلى معنى آخر يؤكده سياق هذه الأبيات، وهو عادات هذا الممدوح وتقاليده فى البذل والعطاء، التى جعلته قدوة للناس فى ذلك ومن مظاهر كرمه وشدة سخائه، إغداقه على ندمائه فى الشراب.

تضحك الدنيا إلى ملك　　قام بالأحكام والسنن

يا أمين الله عش أبدا　　فإذا أفنيتنا فكن

كيف تسخو النفس عنك وقد　　قمت بالغالى من الثمن

سن للناس الندى فندوا　　فكأن البخل لم يكن[٢٥]

ويلاحظ أن شاعرنا قد اقتصر فى مدحه للأمين على هذه الأبيات و لم يطل الوقوف أمام هذا العنصر الهام من عناصر بناء القصيدة، بينما نجده يطيل الوقوف أمام بعض العناصر الأخرى، التى تعد بمثابة مقدمة للمدح، وهو الموضوع الرئيسى لقصيدته.

وهذا يعد خروجًا على التقاليد الفنية للمدحة القديمة، التى تعطى

---

[٢٥] راجع القصيدة فى الديوان : ٦٤٥ - ٦٤٦.

للموضوع الرئيسى قدرًا أكبر من المقدمة، وخاصة إذا كان المدح موجهًا إلى شخص ذى شأن[٢٦].

وممدوح أبى نواس من ذوى الشأن فى عصره، بل أعظم أهل عصره شأنًا، لأنه رأس الدولة، وإمام المسلمين.

ولكن يبدو أن كثرة مجالسة أبى نواس له، ومنادمته إياه ألغت كثيرًا من الحواجز والفروق الاجتماعية بينهما، وجعلته يتحدث إلى هذا الممدوح بصراحة مطلقة ودون سياج، كما يتحدث إلى أى صديق أو رفيق.

وشبيه بهذا النهج الفنى، الذى انتهجه فى هذه المدحة نهجه فى ميميته، التى قالها فى مدح نديم له، يسمى بسليمان واستهلها بمقدمة طللية رائعة، كشف فيها عن المغزى الحقيقى لبكاء الأطلال، فالديار لا تسمع ولا تجيب، ولكنها تعظ من يراها اليوم، وقد تقادم عهدها، ودهمتها الشيخوخة، وأبلى الزمن كل جديد فيها، فلم يبق منها سوى رسوم شاخصة كمقلتى شيخ مسن، ووسط هذا القديم البالى، يحيا الجديد الناضر، متمثلاً فى ذلك العود الأخضر الذى ينمو فى الثرى القديم، فيضيئه ويكاد يبعث فيه الحياة من جديد.

كفاك أنى قد بت لم أنم	وأن قلبى مستودع السقم
أولى بحمل الملام عاذل من	يسأل رسمًا إجابة الكلم
رسم ديار يفتر مبتسما	منها البلى عن نواجذ الهرم
أبقى البلى من جديدهن كما	أبقى من الجسم مقلتا حكم
قد اكتسى العود فى الثرى خلعا	من يانع الزهر والندى الشبم

وهذه المقدمة الطللية، لا تقل روعة وجمالاً عن مقدمات كثير من القدماء، على ما فيها من تنوع فى الأساليب، وتفنن فى الصور[٢٧].

---

[٢٦] راجع مثلاً الشعر والشعراء : ١ / ٨٢.

[٢٧] راجع ما كتبه ابن خلدون عن أساليب العرب فى بكاء الأطلال، المقدمة، ط بيروت : ٥٣٦.

ويرجع سر جمالها في رأيي، إلى أن أبا نواس لم يبك هنا الأطلال بكاءً مباشرًا بل بكاء غير مباشر، معتمدًا في ذلك على الصورة والرمز، فقد صور رسوم الديار وقد سرى فيها البلى في صورة شيخ هرم، قد أخذ يتبسم فتكشف نواجذه عن شيخوخته.

ويشخص هذه الرسوم في صورة أخرى، فيبرزها في صورة عيني شيخ مسن خبر الأيام وحنكته التجربة.

وقد يبدو في هاتين الصورتين شيء من الخوف والفزع فهما يذكران الإنسان بمصيره الذي سينتهي إليه يومًا ما وهو الشيخوخة بما فيها من ضعف وذبول، ثم الموت حيث تنتهي رحلة الإنسان في الحياة، ويفنى جسده، ويتحول إلى تراب تحيا عليه عناصر جديدة من الطبيعة، وما هذا النبت الأخضر، الذي يظهر في ثرى هذه الأطلال البالية، إلا رمزًا لذلك.

ويبدو أن أبا نواس كان يفكر في هذا المصير الذي سينتهي إليه يومًا ما، ولكنه لم يجد لذلك حلاً، سوى الاغتراف من ملذات الحياة، وقد عبر عن ذلك في صراحة وصدق في هذه القصيدة، وهو بصدد حديثه عن الخمر ووصفه للشراب الذي انتقل إليه من مقدمته الطللية :

يحيا بروح الكروم لي جسد أخنت عليه نوازع الهمم

من اللواتي حكى الحباب لها وجه حبيب إلي مبتسم

أطل منها على شفا خدر يأخذ من مفرقي إلى القدم

تفعل في الصدور بالهموم كم يفعل ضوء النهار الظلم

ثم يتخلص بعد ذلك إلى مدح هذا الممدوح تخلصًا لطيفًا، دون أن يشير في هذا إلى وصف الناقة التي حملته إلى ممدوحه هذا، كما كان يفعل القدماء[٢٨]، وإنما يقوده إلى ذلك، تداعي المعاني وانجذاب بعضها إلى بعض، فأكف الشاربين تمطر الخمر وكف هذا الممدوح تمطر النعم على أصحابه، والنقم على أعدائه.

---

[٢٨] العمدة : ٢٣٤، المثل السائر : ٣ / ١٢١.

ولكنه لا يطيل الوقوف أمام هذا العنصر الفنـى، شـأنه فـى هـذا شـأنه فـى المدحة السابقة، ويكتفى هنا فى وصف ممدوحه بصفتى الكرم والشجاعة، معلنًا عـن عجزه عن وصف مناقبه الأخرى.

كـف سـليمان أمطـرت نعمـا وتـارة تسـتهـل بالنـقـم

يـا غرة الشـرب وابـن غرتهـم جبريل مـردى كتـائب البهـم

كَل لسانى عن وصف مدحك يا ابـ ـن الصيد واستضعفت قوى همم

ولسـت إلا معـذرًا ولـو اسـ ـتنطقت فيـه عـن ألسن الأمم[٢٩]

وقد يضطر أحيانًا إلى تعديل مواضع بعض عناصر البناء الفنى للمدحة أو إحلال أحدهما محل الآخر، كإحلاله الغزل أو النسيب محل بكاء الأطلال.

ويبدو هذا فى مطالع بعض قصائده المشهورة، كنونيته فى الأمين، التى كانت مثار إعجاب بعض ذوى الحس المرهف من نقادنا القدماء[٣٠] ومطلعها :

يا من يبادلنى عشقا بسلوان أم من يصير لى شغلا بإنسان[٣١]

وحائيته فى عبد الله بن العباس، التى مطلعها :

قد عذب الحب هذا القلب ما صلحا

فلا تعدن ذنبا أن يقال صحا[٣٢]

ورائيته فى العباس بن عبيد الله، التى يعتبرها من أجود شعره التقليدى[٣٣] ومطلعها :

أيها المنتاب عن عفره لست من ليلى ولا سمره[٣٤]

---

[٢٩] راجع القصيدة كاملة فى ديوان : ٥٨٠ - ٥٨١.

[٣٠] طباقات ابن المعتز : ٢١٢ - ٢١٣.

[٣١] الديوان: ٦٤٨.

[٣٢] طبقات ابن المعتز : ٢١٢ - ٢١٣.

[٣٣] الديوان : ٦٤٨.

[٣٤] المرجع السابق : ١٧٠.

ونونيته فى الفضل بن يحيى، التى استهلها بهذا الغزل الحزين :

طرحتم من الترحال ذكرا فغمنا

فلو قد شخصتم صبح البين بعضنا[٣٥]

واستهلاله لهذه المدحة على هذا النحو، يدعونا إلى تدبر الصلة الوثيقة بين عنصرى بكاء الطلال والغزل، والتأكيد على أنهما يمثلان غرضًا شعريًا واحدًا فبكاء الأطلال ليس إلا نوعًا من الغزل الحزين.

استمع إليه مثلاً وهو يعبر عما أصابه من غم، لمجرد أن الأحبة قد تحدثوا عن الرحيل أو ذكروا اسمه، فما الذى سيحدث له لو أنهم رحلوا، إنه يعتقد أن ذلك سيؤدى إلى موته، وصحيح أن فراق الأحبة له سيحزنهم، ولكن ليس هذا كحزنه على فراقهم وإن كانوا فى شك من هذا، فليأتوا ليناقشهم عاشقًا ولهان، وليسألهم عن علامات هذا العشق، من أمضهم قلوبًا !! وأسخنهم عيونًا !! وأكثرهم إحساسًا بطول الليل القصير، إنه هو ولا شك !! وما هؤلاء الذين يعذلونه إلا أصحاب قلوب خالية من الهوى، ومن ثم فهم يسخرون من فعله، لأنهم لم يعانوا مما عاناه، ولذا فهو يدعو عليهم أن يبتليهم الله بمثل ما ابتلاه به.

طرحتم من الترحال ذكرا فغمنا

فلو قد شخصتم صبح الموت بعضنا

زعمم بأن البين يحزنكم نعم !!

سيحزنكم علمى ولا مثل حزننا

تعالو نقارعكم لنعلم أينا

أمض قلوبًا أو من اسخن أعينا

أطال قصير الليل يا رحم عندكم

فإن قصير الليل قد طال عندنا

---

[٣٥] ابن منظور، أبو نواس : ١٣٩.

وما يعرف الليـــل الطويل وغمه

من النـــــاس إلا من تنجم أو أنا

خليون مــن أوجاعنـــا يعذلوننا

يقولون : لم تهوون قلنا : للدنيا

يقومون فى الأقوام يحكون فعلنا

ســـفاهة أحلام، وســـخرية بنا

فلو شاء ربى لابتلاهم بما به ابـ

تلانا فكانوا لا علينا ولا لنـــا[٣٦]

وعلى أية حال، فواضح من هذا النص، الصلة الوثيقة بـين هـذا النـوع مـن الغزل وبكاء الأطلال، ولذا فليس بغريب أن يحل شاعرنا أحد هذين العنصريـن محـل الآخر.

ويبدو أن كثيرًا من الشعراء القدماء، كانوا يدركـون هـذه الحقيقـة إدراكًـا واعيًا، ولذا فقد كانوا ينهجون هـذا النهـج أحيانًـا فـى مطـالع قصـائدهم[٣٧]. وإذا كان لهذا النهج الفنى جذور بعيدة فى الشعر العربى، فلا ينبغـى أن يدعونـا هـذا إلى القول بأن أبا نواس، لم يأت بجديد يذكر فى هذه الناحية.

ذلك لأن نهجه فى هذا لم يقف عند حد، إحلال عنصر فنى، محـل عنصـر آخر أو استبدال غرض بغرض ولكنه تعدى ذلك إلى تعديـل وتطويـر عنـاصر البنـاء الفنى للمدحة بما يتلاءم والموقف النفسى أو الشعورى الذى يمر به والحياة الحضاريـة الجديدة، التى يحياها.

ولذا نجده أحيانًا يستهل هذا اللون من مدائحه، بالتبرم ببكاء الأطلال شأنه فى هذا شأنه، فى مطالع بعض خمرياته. ويبدو هذا بوضوح من قوله مثلا، مستهلاً

---

[٣٦] المرجع السابق : ٦٥١ – ٦٥٢.

[٣٧] راجع مثلاً المفضليات القصائد رقم : ٨، ٩، ١١، ١٧، ١٠، ٧، ط عبد السلام هارون.

مدحه له فى الرشيد :

لقد طال فى رسم الديار بكائى

وقد طــال تــردادى بهـا وعنائى[٣٨]

وقوله مستهلاً مدحة أخرى له فى الأمين، مشيرًا إلى المغزى الحقيقى لبكـاء الأطلال :

يـــا كثيــر النوح فى الدمن

لا عليها بــل علــى السـكن[٣٩]

وقريب من هذا قوله مستهلاً مدحة له فى العباس بن الفضل ابن الربيع :

الدار أطبق أخراس علا فيـها

واعتاقها صمم عن صوت داعيها[٤٠]

وقد يضرب صفحًا أحيانًا عن المقدمة الطللية أو الغزلية، ويستعيض عن ذلك بمقدمة ذاتية يتحدث فيها عن نفسه وذكريات شبابه، ثم ينتقل منها إلى وصف الرحلة، متخلصًا منه إلى المديح، أو قد يمزج بين هذين العنصرين الفنيين.

من ذلك مثلاً قصيدتـه فـى الرشـيد، التـى استهلها بـالحديث عـن نفسـه، وتصوير حاله فى صراحة وصدق، معلنًا أن جسده قد شاب، ولكن نوازع الشـباب لم تشب فيه، فلا يزال يحس بحرارتها فى قلبه :

خلق الشباب وشرتى لم تخلق

ورميت فى غرض الزمان بأفوق

وعلى هذا يمضى فى الحديث عن شبابه الذى ولى، ونوازعـه الراسـخة فـى قلبه والتى تدفعه دائمًا إلى أن يصنع ما كان يصنعه فى مرحلة هذا الشـباب وبخاصـة فى أوقات الفراغ حيث كان يخرج للصيد مع بعض رفاقـه، ومعهـم بعـض الصقـور

---

[٣٨] الديوان : ٢١.

[٣٩] المرجع السابق : ٦٤٥.

[٤٠] المرجع السابق : ٦٨٤.

المدربة على اقتناص الفريسة، ويدفعه هذا إلى وصف صقر من هذه الصقور التى يصطحبها فى رحلات صيده مشيرًا إلى مهارته فى الصيد، ثم ينتقل من هذا الوصف إلى مدح الرشيد، مضمنًا هذا المدح وصف رحلته إليه.

فاقذف برحلك فى جناب خليفة

سباق غايات بها لم يسبق

إنا إليك من الصليت فداسم

طلع النجاد بها وجيف الأيسق

وبعد أن ينتهى من وصف هذه الناقة، التى حملته إلى الممدوح، يعود مرة أخرى إلى المديح وينهى قصيدته به[٤١].

وشبيه بهذا النهج، نهجه فى الرائية التى مدح بها الفضل بن الربيع، والتى استهلها بتصوير حاله، بعد أن طعن فى السن وسرى الشيب فى رأسه، ومن ثم، فقد أخذ يتحسر على أيام الشباب، التى أضاعها فى اللهو والعبث وراء حسناوات عصره من الجوارى الغلاميات.

وعظتك واعظة القتير	**ونهتك أبهة الكبير**
ورددت ما كنت استعر	**ت من الشباب إلى المعير**
ولقد تحل بعقوة الـ	**ألباب من بقر القصور**
وبما تواكبهن ما	**بين الرصافة والجسور**
صور إليك مؤنثا	**ت الدل فى زى الذكور**

ويمضى على هذا النحو متغزلاً، ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف رحلته إلى الممدوح متخلصًا منه إلى المديح، تخلصًا بارعًا، إذ يقول معللاً سبب ركوبه هذه الناقة التى قطع عليها رحلته إلى الممدوح.

لأزور صفو الله فى الدّ	**دنيا من الكرم الخطير**

---

[٤١] راجع القصيدة السابقة كاملة فى المرجع السابق : ٤٥٠ - ٤٥٢.

ومن هذا الذى اصطفاه الله فى الدنيا، يمثل هذا الكرم الخطير إنه ولا شك الفضل بن الربيع، الذى يخاطبه قائلاً :

يا فضل جاوزت المدى فجللت عن شبه النظير

أنت المعظم والمكبْـ ـبَر فى العيون وفى الصدور

فإذا العقول تفاطنتـ ـك عرضن فى كرم وخير

وإذا العيون تأملتـ ـك صدرن عن طرف حسير

وعلى هذا النحو، يمضى فى مدحه معددًا الكثير من مناقبه[٤٢].

والواقع أن أبا نواس لم يقتصر فى تجديده لعناصر البناء الفنى هنا على إحلال هذه المقدمة الوجدانية محل المقدمة الطللية، ولكنه تعدى ذلك كما رأينا إلى إضفاء الكثير من مشاعره وأحاسيسه، على هذه القصيدة وصبغها بصبغة الحياة الحضارية الجديدة، التى يحياها.

فعلاوة على هذه الصورة العصرية، التى يصور فيها محبوباته وقد ارتدين زى الغلمان، وتشبهن بهم فى كل شىء، هناك مظاهر أخرى للمعاصرة الحضارية من ذلك مثلاً، هذه العذوبة، التى تنساب من ألفاظ هذه القصيدة وعباراتها وهذا الإيقاع الموسيقى الهادئ الذى ينبعث من ذلك الوزن الذى اختاره شاعرنا، بحرًا لها وهو مجزوء الخفيف، الذى يستمد اسمه من صفته، وهو يعد من أحلى أعاريض الشعر العربى[٤٣].

يضاف إلى ذلك ضابط هذا الإيقاع، المتمثل فى هذه القافية التى اختار لها حرف الراء، الذى من أخص خصائصه الذلاقة[٤٤] لأنه ينساب من طرف اللسان انسيابًا خفيفًا.

ومن مظاهر التجديد الفنى الذى أدخله شاعرنا على هذه المقدمة

---

(٤٢) المرجع السابق : ٣٢٣ - ٣٢٥.

(٤٣) منهاج البلغاء : ٢٦٩.

(٤٤) سر الفصاحة : ٢٤.

الوجدانية للمدحة استهلاله لها أحيانًا بوصف الخمر والحديث عن الشراب، ويبدو هذا بوضوح فى مدائحه التى كان يوجهها إلى بعض أصدقائه وندمائه، من ذلك مثلاً رائيته فى الخصيب، التى يستهلها بغزل الغلمان، ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف الناقة متخلصًا منه إلى المديح[٤٥].

وقد يقتصر فى بعض مدائحه على عنصرين وحسب، من عناصر هذا البناء الفنى معتبرًا أحدهما بمثابة مقدمة للموضوع الرئيسى، كاقتصاره مثلاً على الغزل والمديح، أو بكاء الأطلال والمديح، أو الحديث عن ذاته والمديح[٤٦].

وقد يؤدى به هذا إلى إسقاط عنصر وصف الرحلة أحيانًا، وعلى هذا النهج درج كثير من الشعراء المحدثين الذين أتوا من بعده[٤٧].

ذلك لأن ظروف الحياة الحضارية الجديدة، التى كان يحياها أبو نواس وبعض معاصريه قربت المسافة بين الممدوح والمادح، وأصبح الشاعر يعيش مع ممدوحه فى بلد واحد، وربما فى قصر واحد كذلك، ومن ثم، فلم تعد هناك ضرورة لركوب ناقة أو بعير، كى يصل إليه، وإنما يركب نعليه ويذهب إليه ماشيًا.

وقد عبر أبو نواس عن ذلك صراحة، فقال فى نونيته التى مدح به الفضل ابن يحيى، مخاطبًا هذا الممدوح :

إليك أبا العباس من دون من مشى

عليها امتطينا الحضرمى الملسنا

قلائص لم تسقط جنينا من الوجى

ولم تدر ما قرع الفنيق ولا الهنا[٤٨]

---

[٤٥] راجع القصيدة فى الديوان : ٣٢٥ - ٣٢٦، ثم راجع كذلك نونيته فى الممدوح نفسه التى تشبه فى بنائها الفنى هذه الرائية : ٦٥٣ - ٦٥٤.

[٤٦] راجع بعض القصائد التى تمثل هذا النهج الفنى، فى المرجع السابق : ٢١، ٣١٨، ٦٥٠، ٦٨٤.

[٤٧] راجع كتابنا الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم : ٢٤٢، ٢٥٧، ٢٥٩.

[٤٨] الديوان : ٦٥٢.

وعلى أية حالة، فواضح من هذا كله أن البناء الفنى للمدحة عند أبى نواس يتجه اتجاهين فنيين أحدهما يلتزم فيه بالعناصر الرئيسية للبناء الفنى للمدحة القديمة. مع شيء من التعديل والتطوير، والآخر يتحرر فيه من بعض هذه العناصر، كالمقدمة الطللية أو الغزلية أو وصف الرحلة.

وثمة اتجاه ثالث، يتحرر فيه، من قيود هذا البناء الفنى القديم تحررًا كاملاً ويتناول الموضوع الرئيسى للمدحة تناولاً مباشرًا محققًا بذلك نوعًا من الوحدة الموضوعية داخل القصيدة.

ومما يوضح ذلك، قوله مستعطفًا الأمين، ومادحًا إياه وهو سجين :

تذكـــر أمين الله والعهـــد يذكـــر
مقامى والشاديك والناس حضر
ونشـــرى عليـــك الدرَّ يـــا درَّ هاشـــم
فيا مـــن رأى درا على الدر ينثر
أبوك الـــذى لم يملك الأرض مثلـــه
وعمك موســـى صنـــوه المتخير
وجـــداك مهـــدى الهـــدى وشـــقيقه
أبو أمك الأدنى أبو الفضل جعفر
فمن ذا الذى يرمى بسهميك فى الورى
وعبـــد مناف والـــدك وحميـــر

وعلى هذا النحو يمضى فى قصيدته مادحًا الأمين، ومعددًا مناقبه الكثيرة، طالبًا منه فى النهاية العفو والصفح[٤٩].

ومن ذلك أيضًا قوله فى مدح أحد أشراف الفرس موجهًا الحديث إليه مباشرة دون مقدمات :

---

[٤٩] الديوان : ٣٠٧.

ما حاجة أولى بنجح عاجل

مـن حاجـة علقت أبا تمام

فرع تمكن من أروم عمارة

بقيت مناقبهـا على الأيـام

لما ندبتك للمهـم أجبتنى

لبيك واستعذبت ماء كلامى

فدع المواعيد التى ألحقتها

حتـى يكون نتاجهـا لتمام

فإذا بسطت يدا إلى بغوثة

فلقد هزرتك هزة الصمصام(٥٠)

وشبيه بهـذا النهج، قوله فى مدح يحيى البرمكى، موجهًا المديح إليه مباشرة:

لا أحط الحزام طوعا من الحـ

ـذوف وابـن خالـد الوهـاب

فإذا ما وردت بحر أبى الفضـ

ـل نفضـت النحـوس عـن أثوابى

صورة المشترى لدى بيت نور

ـليل، والشمس أنت عند النصاب

ليس راويس، حين سار أمام الـ

حوت، والبدر إذ هـوى لا نصاب(٥١)

(٥٠) المرجع السابق : ٥٨١.

(٥١) المرجع السابق : ٨٤.

ومن الملاحظ أن هذا الاتجاه الفنى يشيع فى كثير من قصائده القصيرة، أو التى يمكن أن يطلق عليها اسم المقطعات[٥٢].

وعلى أية حال، فهذه النماذج الشعرية، التى ذكرناها آنفًا توضح بحق طبيعة هذا التطور الفنى الذى اتسمت به قصائد المديح عند أبى نواس، وما ترتب على ذلك من تحقيق الاستقلال التام لموضوع المدحة، وخلق نوع من الوحدة الموضوعية داخل قصيدة المديح، بحيث أصبحت لا تتضمن سوى موضوعها الرئيسى.

وقد سبق أن أوضحنا نهج هذا الشاعر فى تطوير عناصر البناء الفنى للمدحة القديمة، وفى إحلاله للمقدمة الوجدانية محل المقدمة الطللية أو الغزلية واختصاره لعنصر وصف الرحلة أو حذفه له أحيانًا.

وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على أن أبا نواس لم يذل فنه أو ذاته لحرفية البناء الفنى للقصيدة القديمة، و لم يقبله قبولاً مطلقًا، ولكنه قبله مع شىء من التعديل والتطوير والحذف والإضافة، بحيث أدى هذا إلى نشأة نهج جديد فى البناء الفنى للمدحة، يمكن أن يسمى بنهج أبى نواس.

ولا ينبغى أن يفهم من هذا، أن أبا نواس أول شاعر عربى، زلزل البناء الفنى للمدحة القديمة، ونهج به نهجًا جديدًا.

فهناك شعراء سبقوه إلى الثورة على هذا البناء القديم[٥٣] ووضع بعض الأسس الفنية لقيام بناء جديد.

من ذلك مثلاً نهج سديف بن ميمون، فى سينيته، التى مدح بها العباس السفاح، أول خليفة عباسى، ونهج فى بنائها نهجًا مغايرًا لبنية المدحة القديمة، ومن ذلك أيضًا نهج الكميت بن زيد الشاعر الأموى فى بعض مدائحه الذى يبدو مغايرًا للبناء الفنى للمدحة القديمة[٥٤].

---

[٥٢] المرجع السابق : ٨٣، ٨٥، ٣٠٤، ٣٠٦، ٦٤ - ٤٦٢.

[٥٣] طبقات ابن المعتز : ٣٨ - ٣٩، المثل السائر : ٣ / ١٠٦.

[٥٤] مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى : ٢٠ - ٢٣.

وصحيح أن بعض الشعراء المتقدمين زمنيًّا على أبى نواس من العصرين العباسى والأموى، قد حاولوا الخروج على بعض عناصر البناء الفنى للمدحة القديمة، فى بعض قصائدهم ولكن هذه الحالات فردية وقليلة إذ أنها لم تتجاوز قصائد معدودة لكل شاعر.

وقد يكون الباعث على ظهورها، بعض الانفعالات الطارئة فقد يثار الشاعر لحدث من الأحداث، أو لخطب من الخطوب فلا يستطيع إزاء جسامة هذا الحدث، أو ذلك الخطب، أن يسيطر على انفعاله أثناء المديح، فيدخل فى موضوع الحدث مباشرة أو الشخصية موضوع هذا الحدث(**)، ولكن سرعان ما يعود إلى النهج القديم فى مدائح أخرى.

وعلى هذا يمكننا القول، بأن نهج أبى نواس فى هذه الناحية الفنية، يختلف عن نهج هؤلاء الشعراء، ذلك لأنه لم يقتصر فيه على زلزلة البناء الفنى القديم للمدحة، والثورة عليه أحيانًا، ولكنه تعدى ذلك إلى تطويره وتجديده، لا فى قصائد معدودة، بل فى معظم مدائحه كما رأينا.

وإذا كان بعض هؤلاء الشعراء السابقين عليه، قد وضعوا بذور هذا الاتجاه، فإنه هو الذى تعهدها وسقاها، حتى أصبحت شجرة وارفة الظلال، تؤتى أكلها، للشعراء الذين حملوا لواء التجديد الشعرى من بعده، كمسلم وأبى تمام وابن الرومى، والمتنبى.

والواقع أن محاولات هؤلاء الشعراء فى تطوير البناء الفنى للمدحة كما تبدو للمتصفح لأشعارهم، تستضىء فى كثير من الأحيان بنهج أبى نواس فى هذا المضمار.

ومن ثم فلسنا مغالين إن قلنا إن أبا نواس، هو الذى أرسى قواعد التجديد الفنى، فى بنية المدحة العربية.

(**) ناقشت هذا الموضوع بإفاضة فى كتابى الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم، ص٢٤٧-٢٤٩.

فهرس تفصيلى

محمد طه الحاجرى، وكتابه تاريخ النقد والمذاهب الأدبية :

اقتصار الكتاب على تناول تاريخ النقد العربى من العصر الجاهلى حتى نهاية القرن الأول - النشاط النقدى قبل الإسلام - النقد الأدبى فى عصر صدر الإسلام - النقد فى العصر الأموى

(الفصل الثالث)

(الفصل الرابع)

(الفصل الخامس)

(الفصل السادس)

(الفصل السابع)

موقف من قضية الصراع بين القديم والحديث (١٤٥ - ١٥٨)

(الفصل الثامن)

اتجاه عبد القاهر الجرجانى فى دراسة الصورة البيانية (١٥٩-١٨٦)

تحليل عبد القاهر للظواهر البيانية وتحديد خصائصها وأنواعها المختلفة :

(الفصل التاسع)

موقف عبد القاهر الجرجانى من قضية المعنى (١٨٧ - ٢١٢)